

*Figures du désir dans la littérature
de langue espagnole*

Hommage à Amadeo LÓPEZ

Lina Iglesias, Béatrice Ménard & Françoise Moulin Civil

(Éds.)



Publication du C.R.I.A.A.

Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines

Université Paris X-Nanterre

*Figures du désir dans la littérature
de langue espagnole*

Collection Hommages

Thomas Gomez

(Dir.)

*Hommage
à Amadeo López*

Lina Iglesias, Béatrice Ménard & Françoise Moulin Civil

(Éd.)

Publication du CRHA

Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines

Université Paris X-Nanterre

2007

Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, 2007

ISBN : 978-2-85901-027-0

Couverture :

Figures du désir, Pablo LÓPEZ 2006 (153 x 73 cm)

Collection particulière

À PROPOS D' AMADEO LÓPEZ

Amadeo López est né en Espagne en 1934, à Bustarga, petit village du Bierzo, une région à laquelle, malgré l'éloignement, il est resté profondément attaché. D'ailleurs, lors des séjours estivaux qui sans cesse le ramènent à la terre natale, il n'a jamais hésité à recueillir témoignages oraux et traditions séculaires afin de maintenir vivace une mémoire à la fois collective et intime.

C'est à l'âge de 19 ans qu'il arrive en France, consacrant ses premières études à la Philosophie : une Licence puis, à Louvain (Belgique), un premier Doctorat. De retour en France, c'est d'abord la Philosophie qu'il enseigne puis l'Espagnol, durant plusieurs années, dans le secondaire, tout en étant chargé de cours à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III.

En 1989, il soutient, à la Sorbonne, une Thèse d'État en Lettres et Sciences Humaines : *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain*. Dès lors, la carrière universitaire d'Amadeo López se déroule essentiellement à l'Université Paris X-Nanterre dont il est, aujourd'hui, professeur émérite. Il y a enseigné sa spécialité, la littérature hispano-américaine, mais n'a jamais dédaigné pour autant d'autres types d'enseignement. On se souvient, par exemple, de son énergique contribution au développement de ces filières d'excellence que sont les Bi-Deug Droit-Espagnol et Économie-Espagnol.

Mais sans doute doit-on lui être redevable, par-dessus tout, de la création et du rayonnement, jamais démentis jusqu'à ce jour, du GRELPP, le Groupe de Recherche En Littérature, Philosophie et Psychanalyse, qu'il a porté sur les fonts baptismaux au milieu des années 90. Inlassablement inspirée par son fondateur et nourrie par des chercheurs de tous horizons universitaires, l'équipe oriente dès le début ses travaux vers la littérature de langue espagnole (aussi bien péninsulaire qu'américaine), abordant, lors des séminaires réguliers et conviviaux qui les rassemblent, des thèmes transversaux, renouvelés tous les deux ans et couronnés, en fin de cycle, par un colloque international. C'est ainsi que, tour à tour, ont été disséquées, avec délectation et enthousiasme, les « figures parentales », les « figures de la violence », les « figures de la mort » et, à l'occasion de cet hommage, les « figures du désir ». Malgré les apparences, il n'y a nulle figure imposée, mais plutôt une réflexion commune toujours placée sous le signe d'une très grande liberté.

La littérature, la philosophie, la psychanalyse sont – on l'aura compris – les passions d'Amadeo López qu'il sait partager et transmettre. L'unité que révèle la liste de ses publications ne saurait se confondre avec l'uniformité. Au contraire. L'obsession qu'il affiche pour les thèmes et les méthodes psychanalytiques engendre et féconde une critique littéraire inédite, creuse sans cesse de nouvelles perspectives, conduit à l'approfondissement, invite tous ceux qui ont décidé de le suivre à traquer, derrière le mot, le sens inédit, derrière l'horizon apparemment lisse de la littérature espagnole et hispano-américaine, la face cachée et inavouable des êtres et des choses. Et l'on ne saurait omettre de parler ici d'Unamuno auquel non seulement il a consacré des travaux essentiels mais sur l'œuvre duquel, encore et toujours, il s'interroge sans relâche. Cette préoccupation pour l'Espagne et la pensée espagnole constitue, plus qu'un simple retour aux sources, une manière de viatique.

Que ce soit dans les couloirs du bâtiment F de Nanterre ou sur les chemins de traverse du Bierzo, dans les terres familières de León ou de la Normandie, ou bien encore celles, appri-

voisées, des Landes, c'est le même appétit qui guide Amadeo López, le même amour de la vie, le même « désir de jouissance »..., toutes vertus extrêmement contagieuses, auxquelles nous avons à cœur de rendre hommage ici même.

Ses amis du GRELPP et d'ailleurs...

LES PUBLICATIONS D' AMADEO LÓPEZ

I – OUVRAGES

A – *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain. Littérature, Philosophie et Psychanalyse*, L'Harmattan, Paris, 1994. 374 p.

B – Dirigés et édités

1 – *L'Image parentale dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 1, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Publidix, Université Paris X-Nanterre, 2000, 215 p.

2 – *L'image parentale dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 2, *Actes* du 1^{er} Colloque International organisé par le GRELPP à l'Université Paris X-Nanterre en mars 2000, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Publidix, Université Paris X-Nanterre, 2001, 279 p.

3 – *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 3, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Publidix, Université Paris X-Nanterre, 2002, 249 p.

4 – *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 4, *Actes* du 2^e Colloque International organisé par le GRELPP à l'Université Paris X-Nanterre en décembre 2002, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Université Paris X-Nanterre, Publidix, 2003, 413 p.

5 – *Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 5, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Presses Universitaires de Paris 10, Université Paris X-Nanterre, 2006, 266 p.

6 – *Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 6, *Actes* du 3^{ème} Colloque International organisé par le GRELPP à l'Université de Paris X-Nanterre en janvier 2006, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Presses Universitaires de PARIS 10, Université Paris X-Nanterre (en préparation).

C – Collaboration à :

1 – *Hora actual de la novela hispánica*, éd. Eduardo Godoy Gallardo, Universidad Católica, Valparaíso, 1994, 415 p. : « La problemática del deseo en la novela hispanoamericana contemporánea » (p. 289-321).

2 – *Literatura y cultura venezolanas*, dir. François Delprat, La Casa de Bello, Coll. « Zona Tórrida », Caracas, 1996, 460 p. : « La dialéctica del Señor y el Siervo en *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* de Miguel Otero Silva » (p. 393-404).

3 – *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, dir. Claude Fell et Claude Cymerman, Nathan-Université, Paris, 1997, 557 p. : Présentation et analyse de l'œuvre de José Donoso et de celle de Marcos Aguinis (p. 131-138 et 167-168, respectivement).

4 – *Donoso 70 años*, Ministerio de Educación de Chile, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1997, 297 p. : « La búsqueda del padre en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso » (p. 47-65) et « *El obsceno pájaro de la noche* – La monstruosidad como precio del incesto » (p. 170-174).

5 – *La Gesta literaria de Marcos Aguinis, Ensayos críticos*, éd. Juana Alcira Arancibia, Perro Azul, San José de Costa Rica, 1998, 300 p. : « El sadismo en *La Cruz invertida* de Marcos Aguinis » (p. 131-142).

6 – *Variations autour de la poésie, Hommage à Bernard Sesé*, 2 vol. [310 p. et 286 p., respectivement], dir. Thomas Gomez, Publications du CRIIA, Publidix, Université de Paris X-Nanterre, 2001, « L'interdépendance ontologique de l'homme et de Dieu chez Unamuno » (p. 13-30).

7 – *Arturo Uslar Pietri, Las lanzas coloradas, Primera narrativa*, Édition critique, coord. François Delprat, ALLCA XX, coll. Archivos, n° 56, Université de Paris X, Nanterre, 2002, 957 p. : « La imagen parental en *Las lanzas coloradas* » (p. 657-671).

8 – *Gran Enciclopedia Planeta*, Barcelone, 2003 : « La noción de fantástico ».

9 – *Miguel Ángel Asturias, Maladrón*, Édition critique, coord. Amos Segala, Aline Janquart, ALLCA XX, coll. Archivos, n° 49, Université de Paris X : « Figuras del objeto del deseo en *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias ».

II – Articles et communications

1 – « Solitude et angoisse chez Miguel de Unamuno », *Les Langues Néo-Latines*, n° 228, 1^{er} trim. 1979, p. 81-106.

2 – « La conscience malheureuse dans *El astillero* de J. C. Onetti », *Río de la Plata, Culturas. Realidad e idealidad*, n° 2, Paris, 1986, p. 57-74.

3 – « La conscience malheureuse dans *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 3, Publications de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1988, p. 37-62.

4 – « Sadisme et langage dans *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano », *Cahiers du C.R.I.A.R.*, n° 11, Université de Rouen, 1991, p. 79-86.

5 – « De la Teología de la Liberación a la 'forclusión' de Dios-Padre en *La Cruz invertida* de Marcos Aguinis », *Río de la Plata, Culturas. Discurso historiográfico y discurso ficcional*, n° 11-12, Actes du 3^e Congrès International du CELCIRP, 2-5 juillet 1990, Université de Regensburg (Allemagne), 1991, p. 331-340.

6 – « El sadismo en *La Cruz invertida* de Marcos Aguinis », *Argentina en su literatura*, n° 5, Universidad Nacional de Tucumán (Argentine), 1991, p. 73-89.

7 – « L'autre et son double. Les exilés espagnols et latino-américains », in *Exils et Émigrations hispaniques au XX^e siècle*, Cahiers du CERIC, n° 1, Université de Paris 7, 1993, p. 9-24 ; aussi dans *Nova Renascença*, n° 56, Porto, 1995, p. 129-144.

8 – « Histoire et catharsis dans *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes », in *Las representaciones del tiempo histórico*, comp. Jacqueline Covo, coll. UL3, Travaux et Recherches, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 159-168.

9 – En collaboration, « Lope de Aguirre: La imagen de la transgresión, de las Crónicas a la novela contemporánea », in *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, II, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1993, p. 123-135.

10 – « Búsqueda del padre y parricidio en la narrativa hispanoamericana contemporánea », in *Actas del Congreso Internacional « Literatura de Dos Mundos. El Encuentro »*, 16-20 novembre 1992, Universidad de Murcia, coll. « Carabelas », t. 2, 1993, p. 305-322.

11 – « Réel et imaginaire », in *América. Cahiers du CRICCAL. Histoire et Imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*, n° 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1993, p. 42-53.

12 – « La notion de frontière », in *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 13, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1993, p. 7-20.

13 – « Roman historique et Histoire », in *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 14, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1994, p. 41-61.

14 – « El rol subversivo de la representación del cuerpo en *Donde van a morir los elefantes* de José Donoso », in *Création et Histoire : Les pouvoirs de l'image*, coll. UL3, Travaux et Recherches, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 159-167.

15 – « Errancia histórica y errancia existencial en *La gesta del marrano* de Marcos Aguinis », in *Notre fin de siècle. Hispanística XX*, Université de Dijon, n° 13, 1996, p. 539-555.

16 – « Reflexión teórica y proceso democrático en *Espacios* », in *América. Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues hispano-américaines, 1970-1990*, n° 15-16, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1996, p. 445-454.

17 – « Esencia y existencia de los argentinos según *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad de los argentinos* de Marcos Aguinis », in *Río de la Plata*, n° 17-18, Actes du 5^e Congrès International du CELCIRP, Paris, 1997, p. 177-190.

18 – « L'objet du désir dans *El Perseguidor* de J. Cortázar », in *América. Cahiers du CRICCAL. Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, n° 18, t. 1, Presses de La Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1997, p. 247-253.

19 – « Le fantastique : Une notion opératoire ? », in *América. Cahiers du CRICCAL. Le fantastique argentin*, n° 17, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1997, p. 29-45.

20 – « La notion de filiation », in *América. Cahiers du CRICCAL. Les filiations*, n° 19, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1997, p. 5-10.

21 – « La ausencia del padre en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso », in *América. Cahiers du CRICCAL. Les filiations*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, 81-95.

22 – « Deseo y metamorfosis en Severo Sarduy », in *Actes de la journée d'Études sur le Néo-baroque cubain*, CREATHIS, Université de Lille III, décembre 1997, p. 91-100.

23 – « Camilo Torres face à la Hiérarchie Catholique », in *América. Cahiers du CRICCAL. Polémiques et manifestes*, n° 21, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1998, p. 173-182.

24 – « Deseo y escritura en Severo Sarduy », *América. Cahiers du CRICCAL. Le néo-baroque cubain*, n° 20, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1998, p. 99-116.

25 – « La cuestión del padre en *La tragedia del generalísimo* de Denzil Romero », in *XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* (Universidad Nacional Abierta, Porlamar, Venezuela, nov. 1999), Universidad Nacional Abierta, Caracas, 2000, p. 181-187.

26 – « El parricidio en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo », in *L'image parentale dans la littérature de langue espagnole*, éd. Amadeo López, GRELPP, Travaux & Recherches 2, *Actes du Colloque du GRELPP* (24-25 mars 2000), Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Publidix, Université Paris X-Nanterre, 2001, p. 105-114.

27 – « La fête : solennité, transgression, identité », in *La fête en Amérique latine, Actes du 7^e Colloque International du CRICCAL* (Paris, mai 2000), *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 27, t. 1, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2001, p. 5-9.

28 – « Le Séminaire, substitut de la famille dans *La Cruz invertida* de Marcos Aguinis. Conséquences de l'androgynie de l'Église », in *Famille et Éducation en Espagne et en Amérique Latine*, éd. Jean-Louis Guereña, Publications de l'Université de Tours, 2002, p. 453-463.

29 – « Variations sur la puissance de l'imaginaire en poésie », in *Écrire sur la poésie*, éd. Laurence Breysse-Chanet, Henry Gil et Ina Salazar, Indigo & Côté-Femmes, Paris, 2006, p. 222-231 (notes p. 131-145).

30 – « El rostro anonadador de la muerte en *El Cristo yacente de Santa Clara de Palencia* y otros textos de Miguel de Unamuno », in Amadeo López (éd), *Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 5, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Presses Universitaires de Paris10, Université Paris X-Nanterre, 2006, p. 121-141.

31 – « Deuil et mélancolie dans *Lluvia amarilla* de Julio Llamazares », in *Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole*, éd. Amadeo López, GRELPP, Travaux & Recherches 6, *Actes du Colloque du GRELPP* (janvier 2006), Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Presses Universitaires de Paris 10, Université Paris X-Nanterre, p. 79-93.

RETRATO

*Del fuerte Bierzo a las llanuras vino;
En Flandes fue a parar en juventud
Siguiendo su aventura con virtud,
Usando de prudencia en su camino.
Andante pensador a lo divino,
Mudose a Francia ya en su doctitud;
Ignorando temor y lasitud
Guió con pulso firme su destino.
Omnimodo de la literatura,
Compendio de toda filosofía,
En la universidad y aun en Liceo.
Símbolo de la paternal figura,
Amado y amador en grandecía,
Retador de la muerte, Amadeo.*

FIGURAS DEL DESEO EN *EL PERRO DEL HORTELANO* DE LOPE DE VEGA

El perro del hortelano (1613) es posiblemente una de las obras lopescas que analiza con mayor acierto el deseo femenino. Ofrece además una gran originalidad en el tratamiento del tema con respecto al resto de la producción de Lope de Vega. La gran protagonista de este texto dramático es la viuda Diana, que se enamora de su secretario después de varios años de casamiento con el viejo conde de Belflor. Descubre el deseo con ese enamoramiento, señal de que la sensualidad estaba ausente de su vida de mujer casada, en tiempos del conde.

La figura de Diana es pues la protagonista central de la obra. No podemos dejar sin comentar su nombre cuya ambivalencia es patente. El nombre de Diana remite de entrada al deseo : a la noche, a los sueños, a los fantasmas, a lo incontrolado, a los sentidos oscuros y, claro, a la caza. Todo ello prepara una actuación de la mujer inscrita mayormente en el espacio sensual de la noche. El nombre va relacionado también con lo lunático y por lo tanto acuático, o sea la femineidad en sus aspectos más fisiológicos. La luna tiene sus ciclos, la mujer también, y bien se sabe lo condicionados que están éstos por los mismos movimientos de la luna. Parece que es el cuerpo el que valora el carácter lunático de Diana. La luna cambia de apariencia cada noche, Diana muestra una cara distinta a cada instante. Pero Diana, sin ese carácter lunático, no sería del todo una mujer. Es mujer porque es Diana, diosa luna.

El título de la obra, *El perro del hortelano* – primeras palabras del refrán que sigue así : « que no come ni deja comer » – remite precisamente al deseo celoso, aunque sea un deseo sin cumplir. El comer tiene que ver con la carne, lo carnal. Ésas son las primeras palabras del deseo. Este deseo aparece aquí primero bajo la forma de una imagen, la que conserva Diana de un hombre apenas vislumbrado en su casa. Esta imagen es la que suscita el deseo y genera luego una serie de alucinaciones. Teodoro es, al principio, por su breve aparición, una sola huella mnésica. Diana se dedicará, a partir de ese momento en que de noche lo siente en su casa, a cazarlo, como si fuese un animal. Teodoro se convertirá realmente en la presa de Diana. Esta « caza » es la base de la tensión de la obra.

De tal descubrimiento brutal y, como lo veremos, hasta violento, nace un nuevo lenguaje en Diana, una actitud nueva ante la figura masculina. De antemano, queremos apuntar que la obra se caracteriza por un fuerte carácter carnavalesco nada casual : lo carnavalesco va vinculado con el cuerpo y sus funciones biológicas, entre las cuales está el acto sexual. Pero también es caracterizado el carnaval por el mundo al revés. Esta inversión de los valores será el fundamento del discurso sobre el deseo. Las figuras a contrario son las más recurrentes de la obra : esto se observa en el lenguaje del deseo y en la actitud de Diana ante el mismo.

LA LENGUA DEL DESEO : DECIR LO INDECIBLE

Diana descubre el deseo tardíamente ya que es viuda de un primer matrimonio. Se manifiesta en ella como una enfermedad cuyos síntomas violentos, necesariamente violentos, difícilmente interpreta la dama. Y es que para interpretar, hacen falta palabras, las palabras adecuadas. Diana las desconoce. De entrada, al darse cuenta de que Teodoro y su criado andan por su casa de noche, aunque no pudo reconocerlos, manifiesta por su agitación verbal (habla a gritos) la mayor confusión. Ésta queda resumida desde sus primeras palabras : « ¿ qué

digo ? »¹ se pregunta ella. Claro, ¿ cómo decir lo que desconoce todavía ? ¿ Cómo decir lo indecible ? Más allá de la cuestión social (el enamorarse de un hombre de clase inferior), la cuestión está en decir el deseo, esa experiencia que tan violentamente relaciona cuerpo y psique. Un indicio de esta relación nos lo da la misma Diana al enunciar : « Pues no es hombre lo que vi, / ni sueño que me ha burlado »². En su fantasía, Diana reifica al hombre entrevisto, Teodoro. Además, estos versos patentizan lo que suscita el deseo : una imagen mnésica que se está convirtiendo en alucinación.

En los 150 primeros versos de la obra, la palabra « hombre » aparece una multitud de veces : es evidente que capta toda la atención de la mujer por convertirse en ese objeto que ella no soporta no poseer. Los hombres que la rodean, el viejo Otavio (cuya letra carente manifiesta otra carencia), el joven Fabio, su criado, no son hombres, sino « necios », « escuderos » – un tipo social y sobre todo literario muy degradado, un « castrado social » –, « hermosas dueñas », « gallinas ». En ellos, no ve Diana nada de virilidad. En cambio, las criadas son mujeres – « Llama esas mujeres todas »³ –, porque son rivales potenciales. Lo vemos : la palabra prepara el conflicto, la rivalidad de dos mujeres que desean y aman a un mismo hombre. La palabra dice lo que el sujeto es incapaz de decir, de alguna manera, porque ese flujo compulsivo de palabras de Diana dice más de lo que ella quiere expresar. Sus palabras hablan por ella. Diana no sabe, o no sabe sino confusamente, que el deseo está naciendo en ella, y que ella está naciendo como mujer. Es el proceso es claramente inconsciente.

El hombre apenas distinguido (sin duda Tristán, más que Teodoro) se convierte en « hombres », un plural que es toda una hiperbólica alucinación :

Andan hombres en mi casa
a tal hora, y aun los siento
casi en mi propio aposento, [...] ⁴

Diana, ayudada por su fantasía, no sólo ha visto, sino que dice haber « sentido », una palabra que aquí no sólo expresa el significado de « oír ». En Diana se está despertando la sensualidad. Ésta y su fantasía la llevan a imaginar al hombre en su propia habitación, visión fantasmática posibilitada por el « sueño » del que hablaba antes. El deseo la lleva a reelaborar la visión inicial, a construir una alucinación, un sueño erótico en la base de lo apenas entrevisto (y cuanto menos entrevisto, más sugestivo). No es pues la realidad la que despierta el deseo (a Teodoro y a Tristán los conoce de sobra) sino lo sugerido por una visión convertida rápidamente en fantasma.

Y de hecho, a partir de ese momento, Diana se convierte en mujer de verdad, y así lo dice : « Volveos, que no soy yo »⁵. Ya es mujer enamorada, ya es una mujer con capacidad a amar y a desear. Está dejando de ser la viuda del viejo conde de Belflor. No había conocido la sensualidad (no tiene hijos de su primer matrimonio de hecho). La presencia apenas presentida del

¹ LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano* (1613), edición de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas n° 417, 2006 (11ª ed), v. 6, p. 43.

² *Idem.*, v. 11-12.

³ *Ibid.*, v. 142, p. 49.

⁴ *Ibid.*, v. 33-35, p. 44-45.

⁵ *Ibid.*, v. 45, p. 45.

hombre abre la condesa de Belflor a los misterios de su cuerpo reclamando y a los del amor. La condesa, la Diana cazadora y lunática, la mujer por antonomasia en fin, nace en estos 150 primeros versos.

El amor requiere un lenguaje, tiene su código. Por ello le pregunta el ama a su secretario Teodoro :

Diana. ¿ Cómo, Teodoro, requiebran
los hombres a las mujeres ?

Teodoro. Como quien ama y quien ruega,
vistiendo de mil mentiras
una verdad, y ésa apenas.

Diana. Sí, pero ¿ con qué palabras ?¹

Decir, nombrar, es darle existencia, según Diana. Decir, nombrar, es a la vez entender una nueva verdad, y revelarse a sí misma. Al igual que la presencia nocturna de Teodoro le hizo nacer, las palabras del mismo, o sea « la cartilla [...] / de quien ama y quien desea »², han de favorecer un nuevo lenguaje gracias al cual una se descubre a sí misma.

Pero nada más empezar a desear, empieza a ponerse celosa. ¿ Qué relación hay que establecer entre amor y celos ? En un ya clásico trabajo de psicoanálisis de casos clínicos de celosos, Daniel Lagache retomaba la distinción elaborada por Édouard Pichon acerca de « l'amour captatif » y « l'amour oblatif »³. En el primer caso, el sujeto, más que amar, desea ser amado y para conseguirlo, quiere poseer al objeto. En el segundo caso, el sujeto se abstrae, se olvida de sí mismo y quiere ser poseído por el otro. No creo que un sujeto adopte definitivamente una u otra actitud, sino que puede perfectamente pasar de una forma de amor a otra. Pero lo que cabe notar es que, si ambas formas implican los celos, el caso del « amour captatif » va más estrechamente unido con ellos y los suscita obligatoriamente.

El caso es que Diana irá comprendiendo que desea a Teodoro por los celos que implica su amor por su subalterno (por lo tanto, un hombre que pertenece a su casa, o sea, que le pertenece a ella, al que ella posee como si fuese un objeto, y que lo convierte fácilmente en presa). La inversión que experimenta entre el tener celos y el amar es lo singular en Diana, y es apoyada por todo un juego de inversiones de ese mundo al revés que es el Carnaval en la obra. Sin embargo, lo hemos visto, Diana descubre de entrada la experiencia del deseo. Sólo que por no haberlo conocido antes jamás, no lo puede identificar como tal. Los celos le permitirán comprender que ama : la consecuencia descubre la causa. Éste es el tema de un soneto que enmascaradamente escribe a Teodoro. Dice Diana haberlo compuesto para una amiga que se lo pidió, lo cual equivale a hablar enmascarada :

Querer por ver querer, envidia fuera
Si quien lo vio, sin ver amar, no amara
porque si antes de amar, no amar pensara,
después no amara, puesto que amar viera.
Amor, que lo que agrada considera

¹ *Ibid.*, v. 1050-1055, p. 85.

² *Ibid.*, v. 1063-1034, p. 86.

³ Daniel LAGACHE, *La jalousie amoureuse*, Paris, PUF, 1947, p. 374.

en ajeno poder, su amor declara ;
 que como la color sale a la cara,
 sale a la lengua lo que al alma altera.
 No digo más, porque lo más ofendo
 desde lo menos, si es que desmerezco
 porque del ser dichoso me defiendo.
 Esto que entiendo solamente ofrezco ;
 que lo no merezco no lo entiendo,
 por no dar a entender que lo merezco.¹

Los celos y el amor se confunden, revelando aquéllos, confusamente pues, la misma existencia del amor. Asimismo se confunden amor y odio : « [...] sé que estará en mi mano, / como amar, aborrecer »², dice la dama. La unión del amor y del odio es un lugar común. Lo específico que tiene aquí es que se debe a la violencia de los sentimientos recién experimentados por Diana. Se debe, en definitiva, al miedo suscitado por la novedad que representa el deseo para la condesa de Belflor. Y bien se sabe que todo miedo genera violencia. Los ires y venires de los estados de ánimo de Diana, los cambios brutales de esta figura no por casualidad lunática, la inestabilidad de la dama frente a su amante, son otras tantas manifestaciones, más allá de los celos, del miedo que ella experimenta ante su propia condición : en el deseo, hay algo « animal », por decirlo de alguna manera, que Diana patentiza a la perfección. No por casualidad se titula la obra *El perro del hortelano* y así se designa a Diana. Diana cazadora actúa como un perro de caza. Y ese carácter incontrolable, irracional del deseo bien puede conmover a una mujer que siempre se había mantenido en el estricto marco de su rango social, muy codificado, que era la sociedad aristocrática de aquel entonces. Su criado le permite a ella también liberarse de semejante corsé social. Sin duda, de haber sido Teodoro un hombre de su rango, al que no podría tener ni la más mínima voluntad de poseer, la cosa sería muy diferente. De hecho, en el acto II, Diana, después de dar un bofetón a Teodoro, pregunta por él. El diálogo manifiesta perfectamente este deseo de posesión :

Diana. ¿ Estás bueno ?
 Teodoro. Bueno estoy.
 Diana. ¿ Y no dirás:
 « A tu servicio » ?³

Profundizaremos más adelante el análisis de esta escena. Por ahora, cabe observar que otra consecuencia del deseo que experimenta por su criado : el amor « captatif » y forzosamente celoso la extrae también del rígido marco social y le descubre con más violencia unos miedos hasta entonces desconocidos. De ahí que en Diana el deseo y el amor no podían nacer sino en la violencia : es la violencia del que se siente fragilizado, del que ve derrumbarse los marcos tranquilizadores que siempre han regido su existencia.

La casa de Diana, o sea, sus criadas, y en particular Marcela, sus criados así como los caballeros que la cortejan, todos se quejan de la « tiranía » de Diana. Dicha tiranía se explica de

¹ LOPE DE VEGA, *op. cit.*, v. 757-770, p. 75.

² *Ibid.*, v. 1652-1653, p. 112.

³ *Ibid.*, v. 2321-2323, p. 139.

En *El perro del hortelano*, lo carnavalesco patentiza la extrañeza de Diana ante su deseo por Teodoro. La actitud de Diana ante el galán por una parte, la estructura de la obra por otra, son tantos indicios de un mundo al revés cuyas características recordaremos brevemente.

Mijail Bajtín planteó hace ya años la fiesta carnavalesca como la ocasión de una inversión entre lo alto y lo bajo. Por consiguiente, significa la exaltación de los sentidos y de las funciones biológicas del cuerpo, el cual queda valorado, un fenómeno de suma importancia en una sociedad que tiende a negarlo. En el caso que nos ocupa, el deseo se manifiesta por fenómenos físicos desconocidos de Diana, que, por lo tanto, generan cierta confusión en la dama y que ella, en un primer tiempo, no consigue identificar.

Augustin Redondo recuerda que el carnaval es una fiesta « pagana y ‘primaveral’ », ocasión de « recrudescimiento de la actividad sexual » y de « participación colectiva en las festividades que suprimían las contriciones impuestas por las normas y la jerarquía ». Por ello,

El tiempo carnavalesco es pues un tiempo cualitativamente diferente del tiempo ordinario, vivido de otra manera porque en él pueden producirse hechos sociales inconcebibles fuera de sus límites (inversiones de reglas, cargos y funciones, negación de ciertos valores y exaltación de los valores antitéticos, etc.).¹

Estas componentes carnavalescas, veremos que las encontraremos en la obra de Lope. El juego de inversiones de valores, tanto sociales como literarias, el juego sobre la composición estructural de la misma obra, imperan en la significación del texto. No sólo imperan, sino que termina venciendo el orden carnavalesco con la aceptación final de la nobleza fingida de Teodoro. Lo carnavalesco es el artificio necesario para que Diana y Teodoro puedan desposarse puesto que para ello hacía falta derrumbar momentáneamente el orden social establecido.

Por ello lo carnavalesco es omnipresente en la obra : más allá de los elementos evidentes como el disfraz de Tristán (mediante el vestuario y el idioma), aparece también en la métrica de la obra, en su estructura, en el papel otorgado a los criados en general (tanto Tristán como Marcela), en la pasividad y sumisión del hombre ante la mujer, en las máscaras que lleva constantemente Diana ante la sociedad y ante Teodoro, etc.

Lo carnavalesco es, simbólicamente, la figura de deseo, del cuerpo que rige el alma, y por consiguiente Diana es inestable, irracional, animal. Baste recordar la relación que existe entre lo carnal y el carnaval. El mismo título de la obra sugiere la presencia del elemento carnavalesco que es el comer, y permite asociar en un mismo paradigma conceptos como comer, carnal y cuerpo.

En un trabajo anterior, hemos mostrado que la métrica de la obra no respetaba las reglas establecidas por el mismo Lope de Vega en su *Arte nuevo*². El que la criada Marcela enuncie un soneto, el que los rivales nobles de Teodoro quieran matarlo sin más ambages, el que Tristán se exprese en endecasílabos, en una taberna y ante el conde Federico y el marqués Ricardo, son claros contrapuntos de las convenciones de *El Arte nuevo*. El que estos dos últimos personajes se encuentren en semejante lugar al principio del acto III tampoco corresponde con las convenciones de la *Comedia Nueva*. De manera que Lope no vacila en traicionar las reglas que él mismo estableció. Pero al igual que derrumba, o mejor, invierte el orden poético esta-

¹ Augustin REDONDO, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1998, p. 192 *et seq.*

² Véase « Lo carnavalesco en la métrica y la estructura de *El perro del hortelano* de Lope de Vega » in *Didascalía*, Revista electrónica, <http://www.didascalía.com.br>.

blecido por él mismo, sus personajes se valen del mundo al revés carnavalesco para solucionar el conflicto. El deseo, normalmente rigurosamente enmarcado y regulado por el orden social, sale vencedor de la tensión que le opone a la sociedad.

Propio del Carnaval es el disfraz. En la obra, éste puede cobrar un carácter físico, como es el caso al que hemos aludido antes del disfraz de Tristán, cuando éste, en el acto III, va vestido de mercader griego y se burla del viejo Ludovico al atribuirle la paternidad de Teodoro, pero puede cobrar un carácter metafísico, como cuando Diana, en el acto I, asegura escribir el soneto que citamos anteriormente por y para una amiga enamorada de un hombre de rango inferior : entonces la dama está llevando una máscara. El comentario que sigue este poema, acerca de la forma y del contenido del mismo, constituye otro ejemplo de disfraz simbólico del discurso. En efecto, buena parte de este diálogo no es sino una declaración velada. Este velo que cubre el alcance de sus palabras no es sino un « disfraz verbal ». Por lo tanto, el disfraz, componente ineludible de la fiesta carnavalesca, permite la expresión del deseo. El velo que cubre el significado de los parlamentos de cada protagonista es a la imagen de la máscara que lleva Diana al afirmar escribir en nombre de una amiga.

Carnavalesco es también el pedirle la dama la mano a su secretario. Al final del acto I, Diana por poco cae y le pide a Teodoro que le dé la mano. Éste la cubre con su capa para evitar el contacto directo entre ambos respetando así las normas sociales de cortesía. Diana, sintiéndose ofendida, le pide que le dé la mano descubierta. Éste constituirá el primer contacto entre ellos, pero notemos cómo se hace a petición de ella, y no del hombre, como lo exigían las convenciones sociales de la época. Además, la caída de Diana no deja de cobrar un valor simbólico tanto dentro del sistema de relaciones sociales (está enamorada de un subalterno) como dentro del significado del mismo carnaval. Bien lo mostró Bajtín : lo alto y lo bajo se invierten para celebrar, de forma efímera, la victoria de aquello. Eso es lo que simboliza la caída de Diana : la ha vencido su propio cuerpo. Ha vencido pues el deseo contra el orden establecido. Notemos que a este primer contacto le corresponde otra escena mucho más tensa, situada al final del acto II. Cada acto de la obra termina, pues, con la victoria más o menos enmascarada del deseo.

Pero no todas las relaciones de Diana con sus subalternos son tan suaves. Es más bien todo lo contrario. El deseo va acompañado por la violencia en la mayoría de los casos. La tensión, que crea el conflicto de la obra, hace que Diana, omnipresente, se muestre tan violenta. La tiranía que manifiesta ante su rival, que resulta ser su prima, encerrándola sin piedad para impedir que hable con Teodoro, se explica por la misma violencia del incontrolable deseo. El amor « captatif » que la caracteriza implica semejante tiranía. Además, cuando Diana le expone a su secretario el conflicto interior que desgarró a su supuesta amiga debido a su amor por un hombre de rango inferior, añade, como propuesta de resolución del drama : « ¿ No será mejor matarle ? »¹.

Otra forma de violencia es la que manifiesta ante el mismo galán. Diana se declara ante él para rechazarlo inmediatamente, haciendo que Teodoro pierda el seso ante semejante inestabilidad. La dama actúa pues como el gato que juega con el ratón antes de matarlo. Para manifestarle su interés, le hace sufrir. Le pide consejo a su secretario acerca del marido que le convendría elegir entre el marqués Ricardo y el conde Federico cuando acaba de enterarse de que Teodoro abandonó a Marcela por haber entendido que Diana le quería, y encima le pide

¹ LOPE DE VEGA, *op. cit.*, v. 1129, p. 88.

que vaya a informar al elegido. Todo ello evidencia un deseo de torturar al galán y le hará decir a éste :

Teodoro. ¡Que aquesta mujer me quiera
con pausas, como sangría,
y que tenga intercadencias
el pulso de amor tan grandes!¹

El único lenguaje que encuentra la mujer en este caso es el de la violencia, la violencia psicológica y física como manifestación a contrario de su deseo amoroso. Pensemos también en el bofetón del final del acto II. Se trata en realidad del segundo contacto físico entre la dama y el galán. El bofetón cobra pues, en este contexto, el valor de una caricia, una caricia a contrario. Además, Diana sale para volver inmediatamente después, lo cual suscita en Teodoro un comentario enunciado en aparte para Tristán : « ¿ Es duende / esta mujer ? »². Ella limpia la cara del amante herido con el pañuelo de éste. De esa forma, el lienzo se convierte para ella en auténtico objeto fetiche.

Entre las dos escenas en que se produce un contacto físico, la de la caída y la del bofetón, existe un claro paralelismo y una progresión no menos evidente. El paralelismo es de tipo estructural ya que ambas escenas se sitúan al final de un acto ; la progresión se hace en el sentido de la mayor tensión, la mayor violencia. Creemos que cuanto más impera el deseo en la dama, mayor es la violencia que genera en la modalidad en la que Diana se relaciona con Teodoro.

La inversión observada, en la que la violencia llega a formar parte del lenguaje amoroso, remite al mundo al revés. Pero se desdobra con otra inversión : por lo general, la dama es la que ofrece su pañuelo al hombre. En este caso, Diana se adjudica literalmente dicho pañuelo manchado por la sangre de Teodoro, dándole a éste dos mil escudos para, según dice, que haga más lienzos, lo cual, por una parte, promete más violencia y sobre todo, por otra parte, manifiesta el valor que ha cobrado el fetiche para la dama. Con ello se ve una vez más cómo los papeles se invierten. Sólo al final de la obra el hombre y la mujer vuelven a ocupar el lugar que les atribuía la sociedad de la época :

Teodoro. Adiós, condesa.
Diana. Oye.
Teodoro. ¿ Qué ?
Diana. ¡Qué! Pues ¿ cómo a su señora
así responde un criado ?
Teodoro. Está ya el juego trocado,
y soy yo el señor agora.³

La palabra ya está pronunciada : todo ello ha sido un juego, un paréntesis lúdico, pero todo está volviendo a la normalidad. Sólo que esta normalidad es, paradójicamente, el fruto del juego carnalesco. Al igual que el carnaval, lúdico y efímero, el derrumbamiento del orden social que exigía la unión entre Diana y Teodoro termina artificialmente con la mentira de

¹ *Ibid.*, v. 2041-2044, p. 128.

² *Ibid.*, v. 2318-2319, p. 139.

³ *Ibid.*, v. 3186-3190, p. 175.

Tristán. Éste le inventó a Teodoro una ascendencia noble que todo el mundo acepta o finge aceptar, aun a sabiendas de que se trata de una mentira, en aras de la verdad poética conocida bajo la locución del « Omnia vincit amor ». El orden establecido vuelve pues, insisto, artificialmente, a una extraña normalidad al final de la obra. Es la victoria de la justicia carnavalesca. Y ésta implica la del deseo.

El deseo femenino constituye pues el tema central de *El perro del hortelano*. Lope explora de forma original sus voces más íntimas, analiza su descubrimiento por Diana, cuando ésta aún no es capaz de formalizarlo, escenifica el aprendizaje de su lenguaje y la tensión que genera este deseo en una mujer sometida a un orden social imperante. Constituye el deseo un dominio de exploración particularmente profundizado en esta comedia. Sin duda las convenciones sociales obligaban a cierta prudencia, y el disfraz simbólico y carnavalesco había de ser un recurso cómodo para el dramaturgo, en un tratamiento nada usual del asunto, si lo comparamos con otras obras suyas. La originalidad reside en efecto en que admita el poeta la posibilidad de un matrimonio entre una dama noble y un hombre de rango inferior. La modalidad carnavalesca omnipresente en la obra permite solucionar el conflicto tanto psicológico como social y facilita la victoria del mundo al revés, paradójicamente identificado con el orden establecido.

Pero creemos que lo carnavalesco tiene otra función en esa exploración del deseo femenino. Permite resolver hábilmente el conflicto entre el Yo desgarrado de Diana y las normas sociales imperantes en el Siglo de oro. Desde el punto de vista simbólico, podemos identificar los términos de la tensión de la obra con el Yo de Diana en conflicto con el Ello que representan las normas sociales. Siendo el Carnaval el espacio de la liberación del Yo, liberación hecha posible por el carácter efímero de dicho ritual, podemos identificar las componentes carnavalescas con la instancia superyoica. La violencia no podía sino acompañar la liberación de dicha instancia.

El final feliz de la comedia se hace posible mediante la victoria del deseo, o sea mediante la victoria efímera del Superyó. Esta victoria se hace, lo hemos visto, en distintas modalidades al final de cada acto : es suave en la escena de la caída del acto I, brutal en la escena del bofetón, y otra vez suave y amorosa al final del acto III. Pero bien lo entendió Lope, quien puso en boca de Teodoro que « Está ya el juego trocado »¹. Semejante victoria no puede sino quedar circunscrita en el marco de la fiesta carnavalesca, y más allá, en el marco de la fiesta teatral que sabemos muy relacionada con el Carnaval porque terminada la comedia, se « trueca el juego » y todo ha de volver a la normalidad.

Amélie ADDE

GRELPP

IUFM de la Réunion

¹ *Ibid.*, v. 3189, p. 175.

LOS REFUGIOS DEL DESEO

TRANSGRESIONES Y CUERPOS DESARTICULADOS

EN LA LITERATURA URUGUAYA

Desconecto /
levanto la tapa de los sesos /
y me siento en el brocal redondo de ese pozo /
en el borde del hueso de la frente
como un pescador de caña
con las piernas y la mirada hacia adentro [...]
Amanda Berenguer, El pescador de caña

La expresión artística del cuerpo en la literatura uruguaya se ha referido tradicionalmente al culto de la belleza femenina, pero no de una belleza hierática sino estremecida. Una topografía de pieles tersas, sin arrugas ni laceraciones, impregnadas de amor o deseo, recorre con diversas sinestesias y sensibilidades el mapa de la poesía y la narrativa de las primeras décadas del siglo XX, como si fuera una prolongación natural de un orden armónico no cuestionado. Pasión o erotismo apenas disimulado, vibrando bajo la sabia caricia o el recuerdo del ser amado, delinean la silueta de cuerpos voluptuosos y agitan los corazones en la poesía del 900.

Más allá del modernismo o de la vanguardia en que puedan inscribirse, son las poetas las primeras en reclamar en forma provocadora el derecho a su cuerpo. María Eugenia Vaz Ferreira musita en *Impromptu sentimental*, « Déjame que hoy te acaricie / aunque me olvides mañana » y en *Sólo tú confiesa*, « Mi corazón ha rimado / con el corazón del día / en un palpitante flameante / que se convirtió en cenizas » (*La isla de los cánticos*, 1924).

Si bien Delmira Agustini « vivió muriendo » con « horror de su propia sima », transformada en « fiera de amor » intenta superar el dualismo ontológico que opone cuerpo y alma, recordando que « – A veces ¡toda! soy alma ; / y a veces ¡toda! soy cuerpo » (*Los cálices vacíos*, 1913), privilegiando la entrega de « su cuerpo excelso derramado en fuego / sobre mi cuerpo desmayado en rosas! ». Encarnación que trasciende toda inspiración religiosa para designar al ser « ligado esencialmente y no accidentalmente a su cuerpo »¹, trabamiento que devora « alma y carne » y hace vibrar « la eléctrica corola ». Su ser es « carne » para los buitres o para ese cisne al que ofrece « todo el vaso de mi cuerpo ».

Con clara voluntad exhibicionista Juana de Ibarbourou proclama poco después en el poema « Rebelde », « Caronte : yo seré un escándalo en tu barca », mientras « las otras sombras recen, giman o lloren », « las tímidas y tristes, en bajo acento, oren ». Más allá de la intimidad

¹ Gabriel MARCEL, *El misterio del ser*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p. 92.

de la alcoba, desnudando sentimientos y aboliendo convenciones, exclama : « Tómame ahora que aún es temprano / [...] Hoy, y no más tarde. Antes que anochezca / y se vuelva mustia la corola fresca ».

Sin lugar a dudas había valentía en esos planteos donde el « enjambre lírico » de la poesía femenina daba a luz el propio ser a partir de una descripción y exaltación del yo íntimo, en un cuerpo que al descubrirse se desahoga sin disimulo. En esta creación de « dentro afuera » la amada se retrata y ensalza su propia hermosura, su ardor y su ansia de vivir, más allá de la maternidad que se espera de ella como consecuencia natural del amor y el matrimonio. Al mismo tiempo, contraviniendo lo generalmente aceptado, el hombre – el amante – sólo debía existir en función de la amada : para acompañarla, desearla y satisfacerla. Debía dejar de ser el exigente marido para convertirse en el amante servicial. De la esfera de la intimidad, sofocada en hogares de puertas y ventanas cerradas al exterior, se ingresa al espacio público confesando sin pudor los secretos de alcoba y reclamando una libertad corporal que en los hechos seguía siendo, no un derecho, sino un lujo que se paga siempre caro.

Por el contrario, el discurso narrativo de la corporeidad, esencialmente masculino, opta por el disimulo y el encubrimiento, disfraz o vestimenta que no puede evitar la vejación, cuando no la violación, en el expresionismo naturalista de los cuentos de Javier de Viana (*Maca-chines*, 1910 ; *Leña seca*, 1911 ; *Yuyos*, 1912), en el realismo poético y promiscuo de *La carreta* (1932) de Enrique Amorim o en los atisbos de ternura prostibularia de *Sombras sobre la tierra* (1933) de Francisco Espínola. El escritor – como confiesa años después Carlos Martínez Moreno, autor de una novelización de la vida y trágica muerte de Delmira Agustini (*La otra mitad*, 1966) – teme caer en el « sentimentalismo que abre boquetes por los que se ven estropajosas entrañas vivas ».

En nombre de una virilidad contenida, el hombre se cierra y se niega a la evidencia del cuerpo, aunque Juan Carlos Onetti, en su desesperada búsqueda de pureza, describa con lenguaje de médico forense la carne virginal mancillada en *La cara de la desgracia* (1960) y en *Tan triste como ella* (1963). Lacónico, pero no menos firme en la mano que conduce el frío escalpelo, el mismo Onetti convierte la dolorosa ablación del seno de Gertrudis (*La vida breve*, 1951) en la amputación por la cual el ser amado se desprende de sí mismo.

Con la ruptura traumática de los años setenta – golpe de estado del 27 de junio de 1973, dictadura y represión – la corporeidad lesionada, las mutilaciones catárticas, los signos acusatorios de la sangre como vínculo ancestral de una memoria desgarrada, todo lo que es dialéctica conflictividad en el cuerpo humano, irrumpe en la literatura uruguaya como una auténtica estética del ultraje. Se descubre entonces la interioridad inquietante, las grietas y los orificios – ojos, labios, oídos, vagina, uretra y ano – por los cuales un apretado mundo cerrado de vísceras y órganos se comunica con el exterior, al modo como lo sugiere Jacques Lacan.

Un pescador puede asomarse al interior del cerebro, una vez que levanta la tapa de los sesos – como propone Amanda Berenguer en su poema « El pescador de caña » – y observar los filamentos nerviosos que circuitan (¿o corto circuitan ?) su propia creación. Allí « hay materias / intercambios / de estrategia finísima / que sucumben ante mágicos transistores ». Más adentro descubre como « se excita la neurona reina / de largos pelos / escapada del caos : / un émbolo incesante la viola / la deja / la penetra / la suelta / circuito integrado / si / y no / fibrilando entre dudas / entre diodos salvajes ». En ese momento puede decirse « yo observo y soy

observada / y atentamente percibo », lo que supone tomar distancia de su propia realidad, desdoblarse en ese otro que revierte la propia imagen corporal en el espejo.

Empezamos a estar lejos del « puro corazón » alrededor del cual se construía la corporeidad femenina del 900, para descubrir las servidumbres de las funciones fisiológicas, las pequeñas miserias cotidianas de un cuerpo vulnerable, fragilizado por enfermedades y manías, envejeciendo a su pesar. La unidad corporal se desarticula y estalla en fragmentos ; se vuelve proteica, se deforma (anamorfosis) o se amputa y devora a sí misma. En otros casos, en el contacto lacerante con la crueldad de la vida real, el cuerpo intenta protegerse gracias a conmutaciones de signos, a procesos metamorfósicos identitarios, al desfase de roles, a la ambigüedad transformista del sujeto sexual y las mutaciones genéricas en que se escamotea la transexualidad.

Una serie de narradores del período que va de 1970 a la fecha, ejemplifican esta profunda transformación : Julio Ricci, hace el inventario prosaico de las necesidades corporales – comer y « descomer » – y convierte el amor en « operaciones técnicas » de ajuste físico de piezas anatómicas ; Teresa Porzecanski elabora una estética hecha de la fractura de los ritmos corporales, dolorosa desestructuración a partir de la cual construye un lenguaje en el que apenas se disimulan los fragmentos sanguinolentos de sus partes ; Ricardo Prieto propone la transgresión como paroxismo expresivo y convierte los tabúes del incesto en código estético de su narrativa ; Rafael Courtoisie hace estallar los géneros con una provocadora prosa, donde se debaten obscenidad y fina metáfora poética y el cuerpo se encarna en su propia caricatura – un culo que lo puede ser todo – al reflejarse en el espejo de la autocomplacencia ; Roberto Echavarren, ambiguo transformista de identidades que se disimulan en la condición andrógina, apuesta en *Ave Roc* a los « estilos discrepantes » de una época iconoclasta que simboliza en el cantante Jim Morrison. En *Julián, el diablo en el pelo* (2003), Echavarren va más lejos para ensalzar indiscriminada entrega del cuerpo a una desenfrenada promiscuidad. Sudores, humores corporales, semen y hasta el olor de las heces forman parte de placeres y deseos permanentemente insatisfechos.

A la ficción de estos narradores están consagradas las páginas siguientes. Otros, como Armonia Sommers – incursionando a partir de un realismo tenso y exasperado en temas inéditos para la época (*La mujer desnuda*, 1950 ; *Muerte por alacrán*, 1978) – Miguel Campodónico y su temática de la doble marginalidad (*Instrucciones para vivir*, 1989) ; el conjunto de la original narrativa de Mario Levrero y Cristina Peri Rossi en su obra más reciente – *Solitario de amor* (1988), *Desastre íntimos* (1997), *El amor es una droga dura* (1999) – podrían ser también objeto de estudio. En todos ellos el cuerpo asume significados ambivalentes y fluctuantes y cuestiona su naturaleza polisémica como reserva infinita de signos.

Como parte de esta polisemia, es interesante anotar que algunas artistas plásticas uruguayas abordan también el cuerpo como performance y lo ofrecen en exhibición descarnada. Así, Cecilia Vignolo incorpora cera depilatoria a las fotografías de su cuerpo desnudo en *La exterioridad de la intimidad del cuerpo mío* y las presenta en una instalación donde su ropa íntima manchada con la cera y los restos del vello depilado. Cecilia Mattos, por su parte, incorpora en sus instalaciones vestidos de mujer, viejos objetos encontrados (necessaires, cajoneras, misales, radiografías), a través de los cuales suscita la preocupación del espectador por temas tales como : el género, la sexualidad femenina (el deseo como pecado), el yo-piel (envoltorios). Resaltando el hecho de que el Uruguay es un país ganadero, Ana Salcovsky incluye en sus obras medias reses, jugando con las connotaciones proyectivas que esa imagen

crea en el espectador, desde *El buey desollado* de Rembrandt hasta la visión cotidiana de la obscena exhibición en carnicerías y supermercados. Icono de cuerpos cortados, indefensos, metafórica el desamparo efecto de la violencia. Violencia que deshumaniza, des-subjetiviza, reduciendo la vida a pedazos de carne. Salcovsky lo hace con un sutil manejo del color, que elude la caída en truculencias.

LA « ESTÉTICA DE LO ASQUEROSO » EN JULIO RICCI

Se puede ser, por lo pronto, un extraño para sí mismo y con desprecio resignado sentir abyección por su propio cuerpo. Con obsesiva recurrencia, Julio Ricci recuerda en seis volúmenes de cuentos de estilo unívoco, escalonados paciente y deliberadamente a través del tiempo : *Los maniáticos* (1970) ; *El grongo* (1976) ; *Ocho modelos de felicidad* (1980), *Cuentos civilizados* (1985), *Los mareados* (1987) y *Cuentos de Fe y Esperanza* (1990) que « el hombre es el enano de sí mismo » (Emerson, Nature). En todos sus relatos son inconfundible la atmósfera, la temática, el personaje construido alrededor de una situación absurda, cuando no humillante, episodios menores que se disimulan en general en la vida cotidiana, pero que aquí se retrazan con morboso regodeo. La « palabra hedionda » en que se solazan, versión uruguaya de una verdadera « estética de lo feo » – al decir de Karl Rosenkranz – « estética de lo asqueroso » y « comunicación excrementicia », que no elude lo escatológico ni lo groseramente provocador.

Sin embargo, en esa abyección subyace la oscura rebelión del cuerpo contra lo que lo amenaza desde el mundo exterior, cuyas reglas no controla y que parecen animadas por mecanismos absurdos y opresivos que, en el mejor de los casos, desconoce. Situado al margen de lo posible, de lo tolerable, de lo pensable, el ser abyecto de Ricci se protege del oprobio de los demás por el rechazo que él mismo se impone autosegregándose. El discurso de los comportamientos límite, de quienes viven en una situación de *borderline*, en la frontera de lo asimilable y de lo pensable, no se traduce en disidencia o rebeldía, sino, por el contrario, en una fascinación conformista. La fascinación del oprobio que tienen muchos de sus personajes explica el secreto consentimiento de víctimas que asumen con docilidad, un destino que para otros sería insoportable.

La mayoría de los seres de Ricci « socializan » sus conductas « contaminantes » mediante rituales, gracias a los cuales evitan lo que para otros sería causa de fobias. Una ritualización que no tiene nada de sacra y mucho de sana rutina que « todos dicen odiar », aunque en el fondo la « aman furiosamente ». Lo que ocurre – nos dice en *Ocho modelos de felicidad* – es que « uno no valora en la vida las pequeñas cosas de la rutina cotidiana : el desperezarse y restregarse los ojos por la mañana, el café con leche, el descomer, el almuerzo, en fin todo lo que se repite y que llena nuestra vida ».

Una rutina que puede ser calculada en forma estadística, razonamiento extremo, cuando no exasperado que, sin embargo, da la dimensión del absurdo existencial. Los antihéroes de Ricci calculan las toneladas de comida que han ingerido a lo largo de sus vidas (unas 30 toneladas en los primeros cuarenta años) y los desechos en orina y materias fecales que producen. Calculan el tiempo de sus micciones, para descubrir que, al término de sus vidas, es como si hubieran « orinado 78 horas de seguido » y se hubieran pasado « miles de horas sentados en el water ».

La bioestadística desarrollada en *Ocho modelos de felicidad* sobre las « Operaciones vitales en los primeros cuarenta años » da porcentajes en comidas, diversiones, bebidas, e in-

cluye un riguroso cálculo de « puntos » que se adjudican para conocer exactamente los términos de las invitaciones con que se jalona una amistad : los cigarrillos, los cafés, el whisky que se ofrece y se recibe, relación de intercambio que aspira a un riguroso equilibrio en la « balanza comercial » de una existencia promedio, aunque reconozca que : « Era horroroso ver todo esto en cifras. Era horroroso ver cómo el hombre se entregaba al desbarajuste, al despilfarro, a la joda económica, en dos palabras ».

El sexo y el amor también aparecen como meras necesidades biológicas del mismo tipo del « comer » y el « descomer ». El amor está reducido en principio a los « apetitos genitales » que buscan quedar « ahitos de carnalidades », gracias a los « ejercicios de intimidad » que detalla en *Cuentos civilizados*. El « equilibrio biológico » del sexo se resuelve en « transacciones » e « intercambios », verdaderas « operaciones del amor », cuyas pequeñas miserias pueden transformarse en « luchas » tragicómicas para que las « anfructuosidades » de un « peludáceo » puedan coincidir momentáneamente con las de una « gorda desdentada ». En otros casos la « transacción » entre gordos es imposible, al no poder « establecer intercambio ». Porque, en realidad, detrás de la brutal procacidad donde el sexo se reduce a « sesiones de bestialidades », se adivina una crítica de un mundo sin amor, apenas insinuado en « metejones » momentáneos (con la gorda Teresa), o en los nostálgicos recuerdos que preceden la muerte de Nikitín, en el relato *La muerte del extranjero* : « algunos momentos de amor, los lugares del amor, las formas del amor ». En estos relatos, Julio Ricci confirma su mundo y una maestría del relato corto donde, sin temor a las situaciones chocantes, al uso de vulgarismos o de neologismos sugerentes (como « carcajadeando »), sus personajes aparecen más desvalidos y desamparados que nunca, apenas sostenidos en el filo de una existencia absurda, por el gesto disimulado de la ternura con que el autor finalmente los protege de la indiferencia de los « otros », los « demás » que se creen normales.

LA DECONSTRUCCIÓN CORPORAL DE TERESA PORZECANSKI

Con obsesiva tenacidad, los cuentos y relatos de Teresa Porzecanski son una dolorosa comprobación de la fragilidad del cuerpo humano y lo difícil que es mantener el equilibrio de la mente que debe regir funciones fisiológicas y ritmos circulatorios bajo la constante amenaza de su desarticulación. Su prosa, hecha de la agotadora tensión que esa vigilancia de la armonía del propio cuerpo conlleva, está llena de alusiones a la rutina y a las tentaciones de locura que invitan a trasponer los límites de una identidad cuestionada. Con frecuencia cede a esa invitación y entonces el relato resbala hacia otras formas narrativas o estalla, como un caleidoscopio, en los fragmentos de cuerpos sanguinolentos lacerados y miradas que no se reconocen en los espejos que las reflejan. La deconstrucción corporal se revierte así en una trabajosa articulación lingüística capaz de expresarla. Son las « construcciones » que Teresa Porzecanski propone desde el propio título de una de sus obras clave – *Construcciones* (1979) – edificación por el lenguaje de lo que ha sido demolido en la propia entraña, desechos orgánicos transformados en novedosa materia narrativa.

La empresa es deliberada y se ha ido precisando a lo largo de siete volúmenes que se han completado, entrelazado y complementado, reiterado hasta hacerse concomitantes, desde *El acertijo y otros cuentos* (1967) hasta *Nupcias en familia y otros cuentos* (1998). El proceso creativo no ha sido lineal, sino un permanente cuestionamiento de los puntos de partida iniciales, variantes de un mismo texto, acotaciones, repeticiones y apostillas de volúmenes que son antologías de otros, pero acompañados de novedosas inflexiones circulares, al modo de

un pensamiento que se fuera desenroscando en la medida que otros anillos se repliegan con pavor sobre sí mismos.

Obra singular en las letras uruguayas contemporáneas, Teresa Porzecanski ha hecho de sus cuentos auténticas alegorías iniciáticas. Por lo pronto, de iniciación al lenguaje. La entrada en el lenguaje es para la autora de *La respiración es una fragua* (1989) como un paseo a lo largo de palabras encadenadas en corredores truncados, laberínticos y llenos de « puertas falsas, inconducentes y maléficas » (*Esta manzana roja*, 1972, 37). Este recorrido permite la invención de un mundo – del que forma parte la ficción – gracias a un « sacrificio de definiciones que crepitan y se exhuman y renacen », función subversiva que ejecuta violentando las palabras y asociándolas en forzadas parejas metafóricas, no siempre fáciles de desentrañar. Se trata de desbaratar el rígido ordenamiento de las sílabas, ya que « la alternancia estricta de consonantes y vocales » es el resultado de « una insoportable mediocridad ». Si bien inicialmente el lenguaje es una « ciudad desierta », se puebla en la prosa de Porzecanski de una espesa, cuando no opresiva, vegetación barroca. Las frases se retuercen como lianas que van ahogando sentidos y acepciones reconocidas, para abrirse a los abismos insondables de otras que habrá que ir bautizando con dolores de parturienta.

Invirtiendo el principio del discurso del método cartesiano – « Pienso, luego existo » – sus personajes pueden decirse : « Yo, o sea mi cuerpo, mis venas latiendo, el endemoniado ritmo de la vida » (*Esta manzana roja*, 37), toma de conciencia de la compleja riqueza de los fluidos corporales y las funciones fisiológicas ajustadas como un mecanismo de relojería, que sólo hace más patente el equilibrio frágil proclive a la desarticulación y al desarreglo.

Cuando un cuerpo cae « tropezando de culo » contra un sofá – como en el relato « Intemperie » – los pedazos se descolocan, como « liberándose violentamente del engranaje de la circulación que los había mantenido ligados por un artificio aglutinante de rutina » (*Nupcias en familia*, 31). Los trozos se van desprendiendo, al tiempo que « soltaban densos chorros de sangre que tiñen de jeroglíficos la pared de cal entristecida ». No es extraño que en otro momento se pregunten, en el borde del desquicio, « si los cuerpos pueden conservar vidas fragmentadas en sus partes amputadas » o si « tal vez les quede algo de aderezo en sus tendones o un dispositivo, que no su voluntad, los ensamble con los automáticos vaivenes de los astros » (« Pedazos », *La respiración es una fragua*, 8). La conclusión es fatalmente negativa : « Hay quien nos disgrega del todo. Siempre. Al final ».

El yo tiene, pues, un « límite inseguro y temeroso », irreconciliable y probablemente inexistente, a pesar de la « paradoja » de un cuerpo marcado, con « carne diferenciada, distintiva, elegida para ser tú, producida para llevarte y desplazarte » (« Los otros », *Construcciones*, 61). La identidad, estructurada gracias a esos ritmos sanguíneos circulatorios, temperaturas corporales, capacidad respiratoria, número de leucocitos en la orina, glándulas funcionando « ajenas a las decisiones », está continuamente amenazada por el desequilibrio y una automarginación que invita a la paranoia. Así, de golpe un ritmo corporal hecho de una rutina no cuestionada se desarticula y estalla en fragmentos que un mórbido coleccionista etiqueta – como hace el protagonista de « Hobbies » (*Ciudad impune*, 1986, 51) para descubrir con horror que la pieza que le falta en su colección es su propia pierna.

Otra pierna, una pierna suelta, abandonada y enterrada entre escombros y basura, emerge y reclama una atención que la indiferencia de los pasantes desmiente en el relato « Pedazos », aparente condición ajena que termina siendo propia : « Y abandonar mi cuerpo ya sin aliento

sepultado allí con los escombros. Y la pierna. Dejé también la pierna, que todavía respiraba. La tuve que condenar a su propia agonía » (*La respiración es una fragua*, 11). En otros casos, el « inventar personajes », lo que es privilegio de la escritura – como sucede en « Identificación » (*Esta manzana roja*, 15) – puede ser un torpe recortar con tijeras cuerpos por el medio, con « piernas hacia un lado y entreverado el tronco », aunque en el papel carezcan de volumen y no puedan « alcanzar muchos suspiros ». Los personajes así contruidos se observan a sí mismos. Buenaventura en « Manías » (*La respiración es una fragua*) se contempla como parte de un cuerpo desintegrado, en « su ropa apergaminada, como una piel ya adherida al cuerpo, gris y previsto, irremediamente moldeado » (*La respiración es una fragua*, 37).

Del mismo modo, la digestión aparece como un proceso donde los « nobles alimentos », una vez ingeridos, « rondan el vientre depravado » y « los minerales locos se modifican con ansia competente en ese intestino grueso » (*Esta manzana roja*, 31). El estómago se « regodea » con los alimentos y segrega « jugos gástricos », peptonas y grasas, se hincha y se retuerce, para segregar « las mucosas sus palpitantes jugos » (*Esta manzana roja*, 81), un modo de exaltar la provocadora confrontación entre los estómagos satisfechos y el hambre que ronda alrededor de cocinas plétóricas de ollas humeantes y desperdicios de comidas : « El hambre exasperada, petulante, imperiosa, el pobre hambre engañada, tierna, postergada » (*Esta manzana roja*, 33). A veces, ese hambre sólo aspira saciarse comiendo « una humilde manzana roja ». A este fruto simple, exaltado en el título de uno de sus volúmenes de relatos – *Esta manzana roja* – se opone el líquido viscoso llamado sopa de legumbres o el postre « nadando en el meloso océano de azúcar derretida ».

Las funciones fisiológicas primordiales – lo que Julia Kristeva llama en *Pouvoirs de l'horreur* la « semiótica de la suciedad » – son evocadas por Porzekanski en su cruda y cotidiana ritualidad : el excremento que recorre el intestino como « una casa conocida, esperada » (*Esta manzana roja*, 81) ; ese « defecar en paz y largamente hasta deshacerse de las propias entrañas » o el « defecar solemnemente hasta las maldiciones » (« Tercera apología », *Esta manzana roja*, 68) o el triste « orinarme encima a los cuarenta y tantos años de respetabilidad, cagar solemnemente mientras engullo una manzana » (*Esta manzana roja*, 70), aunque en otros casos la locura pueda sospecharse subyaciendo en la normalidad, cuando se anuncia que « la tía defeca gusanos verdes » que trepan por las paredes del retrete como « tallarines flagelados » (*Ciudad impune*, 54). En el colmo metafórico se puede hablar de « lírico excremento ».

En los sucesivos círculos concéntricos que van del propio yo al mundo circundante, el espacio de la casa ocupa un lugar privilegiado en la narrativa de Porzekanski. El cuerpo desarticulado se prolonga en hogares contruidos a su imagen y semejanza, como una prolongación antropomorfizada de miembros y articulaciones en habitaciones y salones que reflejan el carácter de sus habitantes. La casa se transforma así en un « animal escondido en el interior de una vulva tornasolada », con sus propias emociones, estados de ánimo y caprichos, al modo de « una larva contráctil que adoptaba las formas del pensamiento » (*La respiración es una fragua*, 49). En estas casas donde hay que sacudir « el pegajoso moho de encimas de los muebles » o con salones que « tienen demasiado de algo » y « un excesivo olor a encierro y a excrecencia », se contraponen también la rutina y el desarreglo. Aunque, en algunos hogares « todos los días se encadenan al arreglo imperturbado de la cómoda, del cuarto de la casa » (« Visitas », *Esta manzana roja*, 31, 33), otras provocan la « oscura pasión por los rincones » a la que sucumbe Begonia, la protagonista del relato que lleva ese título, – « Oscura

pasión por los rincones » – aquellos que son « más recónditos y menos visibles, las esquinas obtusas, deformadas, las cerradura indóciles de los baúles, la fetidez de los subterráneos cloacas » (*La respiración es una fragua*, 49). En esas casas se puede sentir « la respiración jadeante » de sus muros y corredores y descubrir con pavor que bajo la superficie difusa de los muebles, se esconden agazapados los espectros de piel cetrina de los antepasados.

Ya en 1970, Mercedes Ramírez señalaba que Teresa Porzecanski era no sólo « creadora de mundos, ámbitos y atmósferas inquietantes », sino que los elaboraba con « un estilo nuevo en el panorama de nuestra actual narrativa » para el cual se servía con igual naturalidad y fuerza de « la Biblia, de la ciencia ficción o de la realidad inmediata ». El resultado era para su prologuista : « una extraña y bella combinación de Apocalipsis y diagnóstico, vertebrada por su amor a los desheredados de la tierra »¹. Los años no han hecho sino confirmar y ahondar este tenso diálogo, porque se adivina en la Teresa Porzecanski que escribe impactada por la violencia imperante en el mundo y por el intrincado intercambio de referentes entre el ámbito privado y la esfera pública.

En otros casos, el contexto tiene el nombre de Montevideo, una ciudad donde todo cambia en forma subrepticia hacia la « curiosa topografía » de héroes que se conduelen por « la imposibilidad de sus quimeras » y los jubilados se arraciman como « palomas luciendo esa mirada de ave, lateral y sin párpados ». Capital de un país donde sus habitantes, que cada vez son menos, han perdido su rostro (« Inoportuno », *Ciudad impune*, 73) o viven a las orillas de un arroyo Pantanoso de « agua morosa y amarronada en la que flotaban objetos infames ».

En otros relatos, finalmente, bajo la descripción de un mar que se aparece como espacio « espeso y licuoso » y donde sumirse es probar que es el « único sitio donde el hundimiento es verdadero » (*Ciudad impune*, 59), brota la sombra ominosa de los « desaparecidos ». Arrojadados al mar, sus olas los devuelven a las playas como medusas verdosas resbaladizas y blandas como magmas, pero con los ojos abiertos con « interrogantes de pavor ».

En este nuevo espacio – el de la locura percibida como « cauce levemente alterado » – se moverán con soltura los cuerpos reencontrados con sus más complejos reflejos. Gracias a ella, la narrativa de Teresa Porzecanski se instala en el sesgo oblicuo y la descolocación que caracteriza la narrativa uruguaya contemporánea. La « árdua labor » que propone la autora de *Construcciones* da la pauta de un penoso, pero gratificante túnel a recorrer para « descubrir el universo recóndito de las propias entrañas ». Sin embargo, sus desconcertados héroes, aunque decidan « aniquilar el orden », pueden vivir asidos nostálgicamente a los mitos perdidos de la infancia, como el protagonista de una de las « Historias para mi abuela » (*Historias para mi abuela*, 50), quien a los cuarenta y cinco años sigue escribiendo esperanzadas cartas a los reyes magos : « les escribiré mi octogésima quinta carta a los reyes magos » para inundarlos con los deseos postergados de una vida entera. Postergación y deseos con los que si bien se desestructura un cuerpo, se construye un lenguaje y se mantiene viva una esperanza.

LAS FEROCES TRANSGRESIONES DE RICARDO PRIETO

Ricardo Prieto, a partir de una sólida y reconocida experiencia como autor teatral vanguardista en la mejor tradición de Ionesco, Adamov y Beckett, se ha incorporado con *Desmesura de los zoológicos* (1987), *La puerta que nadie abre* (1991) y *Donde la claridad misma es noche oscura* (1994) a la línea de los heterodoxos uruguayos que han hecho estallar los estre-

¹ Mercedes RAMÍREZ, advertencia preliminar a *Historias para mi abuela*, Montevideo, Letras, 1970.

chos límites del realismo en el ángulo oblicuo de la mirada transversal de lo extraño y lo absurdo inscrito en lo cotidiano. Su puerta aunque sea « la que nadie abre » – como titula uno de sus volúmenes de cuentos – es, en realidad, la más sugerente desde el punto de vista alegórico.

En *Desmesura de los zoológicos*, presentado a modo de álbum fotográfico, Prieto crea una galería de personajes capaces de confundirse con los animales que poseen o por los cuales son poseídos. En « Usurpación », Elisabeth, la gorda que siempre ha querido pasar desapercibida descubre asombrada que el hecho de que « su cuerpo ocupaba demasiado lugar » impide que nadie la vea a ella, a la excepción de un insecto antropomorfizado capaz de reprocharle la gordura de los muslos sobre los que se instala antes de devorarla para asumir su forma.

Una curiosa forma de suicidio – una experiencia de zoofilia con una serpiente venenosa (« Aprendizajes ») – anuncia otra variante de las « desmesuras » zoológicas de inspiración kafkiana, « metamorfosis » que recuerdan los peligros de la lógica librada a sí misma. En « Jugando sola », la protagonista, Dionisia Font, realiza apuestas consigo misma y cada vez que pierde se amputa una parte del cuerpo.

Lo peor que puede ocurrirle a una mujer que tiene una sola mano es perderla. Si la pierde por una apuesta lo que le ocurre es absurdo. Si, finalmente, la apuesta la hace con una parte de sí misma, el absurdo se vuelve incomprendible (*La desmesura de los zoológicos*, 23).

No es extraño recomendar sensatez en un juego de auto mutilaciones. Con tono de predicador apocalíptico, relatos como « Venganzas del porvenir » recuerdan que « el porvenir no debe contarse », algo que « acatan casi todas las personas sensatas ». Sin embargo, la destrucción del propio cuerpo persigue a otros antihéroes de Prieto : los que se devoran a sí mismos, los que se penetran para desaparecer en el interior del ser amado, los que interponen extraños monstruos en el centro de juegos eróticos, todos ellos oficiantes de ceremonias secretas regidas por estrictas normas no develadas. La desmesura de los zoológicos no es otra cosa que un bestiario alucinante, como surgido de las descripciones del Apocalipsis de San Juan o de un cuadro de Jeronimus Bosch, en todo caso poblando con lúbricos y aterradores seres un universo viscoso digno de Lovecraft. Cuando tras treinta años de matrimonio, en que ambigüamente se ignora si se ama u odia a la esposa que acaba de morir, el acto de necrofilia con que se la despide puede ser un desesperado homenaje póstumo o una venganza tan fría como el cadáver que viola (« No es bueno morir solo », *La desmesura de los zoológicos*).

En *La puerta que nadie abre*, se franquean otros límites y Prieto proyecta auténticas alegorías a modo de metáforas continuas, proposiciones de simultaneidad de sentidos que lanza, con cierto agresivo regodeo, a la faz del lector desprevenido. Estamos, tal vez, en otro planeta, donde todas las transgresiones son posibles. Sus pobladores, divididos entre Primarios, Esotéricos, Eróticos y Brujos comparten un destino grotesco e hiperbólico, difícilmente soportable, en todo caso expresión de una imaginación liberada y desbordante, donde – como ha sugerido Mercedes Ramírez – no es « difícil conjeturar que por detrás del siniestro desfile de criaturas insólitas practicantes de ritos asqueantes o insoportables »¹, haya una experiencia de sufrimiento que legitime « aquella parafernalia del horror. »

¹ Mercedes RAMÍREZ, prólogo a *Donde la claridad misma es noche oscura* de Ricardo Prieto, Montevideo, Lectores de Banda Oriental, 1994, p. 8.

En *Donde la claridad misma es noche oscura*, Prieto aparentemente se ha calmado, aunque la cita bíblica del *Libro de Job* que da título al volumen de cuentos : « tierra de espantosa confusión, donde la claridad misma es noche oscura », anuncia nuevas ordalías. En el cuento que da título al volumen, se narra la más sórdida de las historias posibles : el amor incestuoso y homosexual entre dos hermanos bajo la tolerante mirada de un padre de vida disoluta, relación propuesta en forma exhibicionista para asegurar así la « consolidación » de una « definitiva transgresión ». En ese acoplamiento, tras haberse acariciado palmo a palmo, se consustancian « con algo más que los cuerpos : la casa misma, todo el pasado, el confuso porvenir » (*Donde la claridad misma es noche oscura*, 23).

El inventario de crueles ignominias de estos cuentos se revela igualmente feroz que el de las obras anteriores donde había sido explícito. La violencia conyugal a la que asiste el niño protagonista de « La lámpara » ; el despojamiento de una casa a una anciana a la que se empuja al suicidio (« Un lugar de este mundo ») ; la tensión a la que está sometido el hogar sobre el que va progresivamente reinando la empleada de la casa (« Manuela »), no dejan ni un resquicio a la piedad o al perdón. Por ello, con tono de resignado entregamiento, digno del mejor Onetti, Prieto narra en « Sin protestar » como un jubilado sin aspiraciones acepta sin resistencia la injusta acusación de haber seducido a una niña de comportamientos provocadores, tal vez porque Ricardo Prieto cree – como ha sugerido Gustavo Seija – que « estamos inmersos en la abyección, el egoísmo, las bajezas de una escala de valores que no conocemos ni nos importa que exista ».

LOS « PROVOCADORES VIOLENTOS » DE RAFAEL COURTOISIE

Rafael Courtoisie es un ejemplo de escritor polifacético que maneja con solvencia la crítica, tiene un reconocido oficio poético y se ha asegurado un indiscutido lugar en la nueva narrativa con los libros de cuentos *El mar rojo* (1991), *El mar interior* (1992), *El mar de la tranquilidad* (1995), *Agua imposible* (1998) y *Tajos* (1999). En estos relatos no sólo se conjugan buena parte de las características de los escritores analizados en las páginas precedentes, sino que se trascienden en una original polivalencia expresiva, porque Courtoisie maneja diferentes registros poéticos y narrativos en el seno de un mismo relato.

Los pasajes entre los géneros son múltiples. *Cambio de estado* (1990) y *Estado sólido* (1996) se presentan en su bibliografía como poesía, cuando su forma es la de apólogos, textos breves, fábulas de raíz más burlona que portadora de moralejas. *Tajos*, catalogado como prosa, maneja un lenguaje poético cargado de metáforas que borran las pistas de la linealidad del relato. « La poesía le gana al relato, lo inunda, lo bautiza, le señala al libro su pertenencia », ha sugerido Mariella Nigro.

Estos referentes poéticos aparecen en la propia estructura de la prosa de Courtoisie. La trilogía de los mares (*El mar interior*, *El mar rojo*, *El mar de la tranquilidad*) donde entre 1990 y 1995, condensa la producción de sus cuentos, aluden a esa condición líquida del líquido amniótico – « ese mar interior en el que nacemos », nos recuerda – y a la de « gran placenta de la humanidad, con toda su variabilidad, sus profundidades, sus monstruos y sus orillas plácidas », según completa. Carga simbólica, « politonalidad » que cruza los géneros, aboliendo barreras como invitación a la polisemia y a una secreta convivencia de distintos sistemas de creencias, lo que pueden ser los signos de la condición posmoderna en que vive, pero que no necesariamente asume.

El autor de *Cambio de estado* va más allá en esa aproximación múltiple de la realidad, al hacer de la « estética de los prismas » de Borges, un verdadero credo de su narrativa. En ese explorar géneros conexos no se conforma con transgredir las reglas con que se los define, sino que asume una actitud provocadora, de auténtico desafío. La síntesis y la concisión de la poesía, esa regla que hace del poema « núcleo esencial » que se retiene y sigue « obrando en la vida » se integra en una prosa cada vez más cortante. Su última producción cuentística, *Agua imposible* (1998) y *Tajos* (1999), abrevia las frases, las hace cortantes, sacudidas y trepidantes, hasta llegar a someterlas a un ritmo audiovisual, de auténtico vídeo clip narrativo.

Es más, al desplegar una prosa poética rica en metáforas y en sugerentes imágenes, el autor desconcierta por el chocante realismo de sus descripciones. Así, el « verse colgar » las partes « tristes, arrugadas » frente al espejo, el protagonista de *Vida mía* – un gordo que se autodefine como « foca eréctil, plena de culo », voluminoso trasero que descubre « pegado » a su espalda – llega a masturbarse excitado por su reflejo en un espejo. En *Algo feroz*, donde se narra la reiterada violación del protagonista Santillán por su propio padre, el lenguaje escatológico – culo, cagar, leche, puto, bolas, pelotas, huevos, « miedo de mierda », putear – es parte de un relato desazonante e incómodo.

El « realismo sucio » de Courtoisie se distorsiona sin dificultad en grotesco o se multiplica en alegorías de interpretación contradictoria. En todos los casos, su escritura no se encierra en un molde, si no que, por el contrario, se abre a los propios enfrentamientos de la sociedad actual. En forma divertida, resume en *El temblor* los nuevos conflictos generacionales en ciernes, a través del hijo que le reprocha a su padre la inutilidad de su militancia revolucionaria y, sobre todo, que no hubo, en realidad, diferencias entre « custodios y custodiados ».

Como parte de la derogación de esa « tonta sabiduría », sus cuentos prescinden de los esquemas maniqueos del pasado. « Antes había Este y Oeste, había Muro. Para cualquiera de las partes había claramente Buenos y Malos » – recuerda en *La caída del muro* – cuando se podía creer con tranquilidad que « los Buenos eran unos y los Malos otros, no importaba quién, el asunto estaba claro ». Un mundo que para los del Sur resultaba fácil, ya que bastaba echarle « la culpa a uno u otro lado, indistintamente, y el mundo, como en el tango, seguía andando ». No es extraño, entonces, que ahora se sienta que « acabaron de jodernos : tiraron el Muro ».

En esta experimentación permanente, en esa empresa ficcional que Rosario Peyrou percibe bajo la advocación de vivir « la literatura como exorcismo », Rafael Courtoisie confirma la vitalidad de una narrativa que ha optado por instalarse en el ángulo oblicuo que propicia una visión tan perspicaz como inesperada.

LA « PERFORMANCE » DE ROBERTO ECHAVARREN

La tentación de abolir fronteras, tanto entre sexos como entre géneros narrativos, lleva a Roberto Echavarrén a ensalzar los « estilos discrepantes » que permiten que el cuerpo se reconozca en el propio texto. Bajo el título de *Ave Roc* (1994) – nombre del pájaro mítico Ave Roc del libro *Simbad el Marino*, capaz de trasponer los límites más extremos – escribe una suerte de biografía novelada del cantante Jim Morrison, cuyo estilo de música y de vida encarnó el espíritu de los años sesenta. La primera persona del narrador se escamotea detrás del « tú » al que se dirige que no es otro que el propio Morrison, ave mitológica que se metamorfosea onomatopéyicamente en el Rock que interpreta.

El rock promueve la iniciación a los « estilos discrepantes » que hicieron tambalear el consenso de las costumbres esos años e inauguraron experiencias alternativas que Echavarren evoca sin nostalgia, aunque sea a partir de una profunda experiencia vital. La iniciación permite abolir fronteras entre los sexos, difuminar las diferencias : « Si dios es niña y niño, yo soy masculino y femenino » – se dice el alter ego de Morrison, mientras asiste al juego de roles por el cual alternativamente penetran y son penetrados, esposos y « esposas », los activos y los « amujerados » en rituales donde la droga facilita la abolición de barreras. Recordando ese juego después de la propia muerte del cantante, se puede descubrir que :

Lo que otros llaman identidad y hasta esencia de la persona, a mí me pareció siempre un material a contradecir. Más tarde comprobé que muchos hombres que se acuestan con hombres prefieren reforzar el vértice masculino. Después de tu muerte se puso de moda raparse, desarrollar músculos y dejarse bigotes, campaña, por suerte, casi fenecida hoy. Esos individuos quedaban prisioneros de una identidad imaginaria, de unos polos que ellos subvertían pero confirmaban : les atraía el mismo sexo, pero era ese sexo.¹

Más allá del modelo en el que se refleja el Morrison histórico, *Ave Roc* propone las estrategias de una suerte de Body Art rioplatense, revestido en un Body politics, donde conflictos de raza, sexo y modos de vida se convierten en auténticas « guerras de estilo ». El conjunto – recorrido por la errancia del protagonista en la más pura tradición de la « road fiction » – se presenta como una propuesta para una auténtica *performance*, donde se combinan pulsiones de vida y de muerte, exhibicionismo y voyerismo, sadismo y masoquismo, encerramiento autista y fantasía liberatoria.

La experiencia de los límites a la que invita *Ave Roc*, incluye coprofagia, prácticas sado-masoquistas, catálogo en el que, pese a todo, la subversión del propio cuerpo tiene algo de fiesta, más cercana del proceso de seducción que Oppiano Licario, encarnación del cuerpo poético enemigo, desenvuelve sobre José Cemí en *Paradiso* de José Lezama Lima que de la cartografía identitaria nómada y fragmentada de Reynaldo Arenas. En el travestismo de los personajes no faltan los *clin d'œil* cómplices a Severo Sarduy con cuyo barroquismo Echavarren se identifica. Con ellos decide abolir las distancias que separan el desolado punto de la costa montevideana en el que desemboca una cloaca – donde empieza *Ave Roc* – y ese rincón de la playa de Santa Mónica en California donde se evacua « no el aneurisma, ni la leche, ni los bizcochos, sino la sangre y la fruta del estómago », con el que se cierra la novela. Un modo de comprobar, tal vez – como ya sugería Nietzsche en *Ecce Homo* – que « Cuando el cuerpo está entusiasmado no hay que preocuparse del alma ».

Un « cuerpo entusiasmado » protagoniza el promiscuo desfile de entregas fáciles, de búsqueda infructuosa del propio centro corporal en *Julián, el diablo en el pelo* (2003), la segunda novela de Roberto Echavarren. Especie de « prostituto » (puto, taxi-boy) que lucra con su atractivo, Julián circula con soltura en los medios homosexuales – bares, esquinas, clubes – de un Montevideo esencialmente nocturno. Si Tomás, autor teatral, hombre maduro y gastado, intenta comprarlo con viajes y regalos para formalizar una relación estable, Julián juega con él y se escamotea en un incesante mariposeo. La prosa de Echavarren desconcierta : pasa de la alusión directa y la descripción brutalizada de coitos sin eufemismos a metáforas poéticas y descripciones sabiamente adjetivadas. Pero de un modo u otro – soez o poético – *Julián, el*

¹ Roberto ECHAVARREN, *Ave Roc*, Montevideo, Editorial Graffiti, 1994, p. 142.

diablo en el pelo nos conduce a un cuerpo fragmentado, reducido muchas veces a un falo y un ano, pero incapaz de encontrar la paz que da el deseo satisfecho por mucho que se entregue.

UN ESPACIO CORPORAL CONSTRUIDO SOBRE RUINAS

El apretado análisis de la narrativa de Ricci, Porzecanski, Prieto, Courtoisie y Echavarren, hace evidente que en el conjunto de la literatura uruguaya, el cuerpo ha ido acumulando su propia experiencia cultural. Un espacio corpóreo que se ha ido construyendo sobre ruinas y despojos, pero que – en tanto « campo de acción » – respira y trasciende el *Umwelt* (ambiente) que lo rodea. Como recuerda Arturo Rico Bovio en *Las fronteras del cuerpo* :

Vivimos no sólo nuestras vidas sino muchas ajenas ; sus sedimentos, las aportaciones recuperables por el patrimonio colectivo de ideas y objetos. De ahí que transitemos sobre caminos trillados, repitiendo pensamientos de otros y cubriéndonos con el resultado de fuerzas de trabajo anónimas.¹

La unidad inicial a la que invitaba el cuerpo femenino envuelto en la aureola de amor y belleza de la poesía que lo cantaba de un modo más sensorial que vital, se ha ido fragmentando. Gracias a ello, los poderes de la seducción se han multiplicado en una miríada de ángulos y la imaginación, aupada por una libertad vertiginosa, descubre y explora los recovecos más ocultos de un cuerpo que se exhibe sin vergüenza, aunque siga guardando bajo la piel aterida el más insondable de sus secretos.

Fernando AÍNSA
Écrivain et critique

LIBROS ANALIZADOS

Julio Ricci

Los maniáticos (1970)

El grongo (1976)

Ocho modelos de felicidad (1980)

Cuentos civilizados (1985)

Los mareados (1987)

Cuentos de Fe y Esperanza (1990)

Ricardo Prieto

Desmesura de los zoológicos (1987)

La puerta que nadie abre (1991)

Donde la claridad misma es noche oscura (1994)

Teresa Porzecanski

El acertijo y otros cuentos (1967)

¹ Arturo RICO BOVIO, *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. México, Joaquín Mortiz, 1990, p. 23.

Historias para mi abuela (1970)

Esta manzana roja (1972)

Intacto el corazón (1976)

Construcciones (1979)

Ciudad impune (1986)

Nupcias en familia y otros cuentos (1998)

Rafael Courtoisie

El mar interior (1990)

El mar rojo (1991)

El mar de la tranquilidad (1995)

Cadáveres exquisitos (1995)

Agua imposible (1998)

Tajos (1999)

Roberto Echavarren

Ave Roc (1994)

Julián, el diablo en el pelo (2003)

L'AMOUR LATENT : *VALENTÍN* DE JUAN GIL-ALBERT

Et de cette tournure que prit heureusement
la question naquit notre ensemble théâtral

Juan Gil-Albert, *Valentín*¹

Crime passionnel commis par un homme qui s'est senti éconduit, la trame de *Valentín*² pourrait laisser croire à un roman populaire, si l'on ne saisissait pas que, le thème ayant imposé la forme romanesque, il s'agit là non de littérature de gare mais d'un ouvrage « culturaliste », parfaitement en harmonie avec l'ensemble de l'œuvre de Gil-Albert. Un bref avertissement de l'auteur, à l'orée du texte, suggère d'emblée de ne pas se méprendre : « Los pocos a quien va dirigido este texto no necesitan que el autor les diga : esto no es un suceso, es un tratado. Sólo 'viéndolo' así adquiere su contenido toda su verdad »³. *Valentín* serait en fait un traité sur l'amour, mais le sous-titre *Homenaje a Shakespeare* ainsi que l'épigraphe *The Master-Mistress of my passion*⁴, deuxième vers du vingtième sonnet de Shakespeare, qui précède immédiatement l'avertissement signalent un autre axe, distinct tant du populaire roman d'amour que de l'essai. Outre la lecture romanesque, prise dans les méandres de la psychologie du meurtrier et la lecture essayiste, dont se dégagera une théorie de l'amour, une lecture « shakespearienne », qui mobilise l'intertextualité, autorise à dégager la théâtralité du propos. C'est cette voie que j'ai explorée parce qu'elle met en relief les zones d'ombre dans un texte qui semble, *a priori*, tout dire du cas dont il traite.

NOMMER

La minutie des analyses du narrateur-protagoniste, qui, peu avant d'être décapité, étudie l'enchaînement des événements qui le conduisirent au meurtre – contraste avec la discrétion qu'il garde sur son nom. Alors que le roman porte le prénom de sa victime, le sien n'apparaît qu'une seule fois, un peu après la moitié du roman, prononcé presque malgré lui par un Valentín en proie à l'étonnement : « ¿ Qué es esto Richard ? »⁵, lui demande-t-il après qu'il l'a serré tendrement dans ses bras. Le silence du narrateur sur son propre nom est d'autant plus curieux que, lorsqu'il présente la femme qui va séduire Valentin, il engage à prendre garde à la nomination : « Pero, además, y éste es el motivo de que su nombre figure con relieve en el centro de mi relato, Lady Cecilia se fijó en Valentin y fue directamente hacia él »⁶. La nomination est donc essentielle, tout comme le moment et le lieu où elle intervient ; les prénoms

¹ Juan GIL-ALBERT, *Valentín*, traduction de Alain Denis Christophe, Arles, Actes Sud, 1987, p. 47.

² Juan GIL-ALBERT, *Valentín, Obra completa en prosa 8*, Diputación provincial de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984, p. 7-138.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ En français : « O de ma passion le maître et la maîtresse ». Traduction de Jean Fuzier, in William Shakespeare, *Œuvres complètes*, Gallimard, nrf, collection de la Pléiade, 1959, p. 89.

⁵ Juan GIL-ALBERT, *Valentín, op. cit.*, p. 78.

⁶ *Ibid.*, p. 123.

des trois personnages clefs figurent à des endroits stratégiques du texte : l'un au début, l'autre au centre et le troisième, à la fin.

Le prénom qui donne son titre au livre est aussi le premier à être mentionné dans la narration. Le narrateur, qui vient d'expliquer pourquoi il est condamné à mort, s'adresse à son amour, qu'il espère revoir dans l'au-delà : « Es la vida, Valentín. ¡ La Vida Eterna ! No representamos ya nada. ¡ Somos ! »¹. Puis, il entreprend le récit de sa vie ; mais de ces parents qu'il évoque assez longuement, point de noms. Il nomme en revanche les hommes d'église qui l'ont marqué et auprès desquels il a pu se cultiver : les pères bénédictins Tomás Valsey et Publio, qui lui fait lire la *Divine Comédie* de Dante ; puis son oncle, Arnaldo, qui, à la mort de son père, l'initie au théâtre et lui fait découvrir le répertoire shakespearien.

Avant même d'entrer dans l'épaisseur de la question de la nomination, il convient de remarquer que les prénoms des personnages sont présentés sous une forme hispanisée, ainsi le père bénédictin est appelé Tomás et non Thomas, l'oncle Arnaldo et non Arnold et Valentín porte sur la dernière syllabe la marque de son hispanisation, un accent sur le i. Cette hispanisation n'est pas un caprice, elle n'est pas non plus destinée à rendre l'œuvre plus accessible à un lectorat castillan. Il est de tradition, à l'époque au cours de laquelle sont censés se dérouler les événements, de transposer les prénoms ; mais au-delà de la vraisemblance historique – par ailleurs très malmenée –, le glissement d'une langue à l'autre permet d'insinuer, subrepticement, une présence espagnole. Écrit avec un accent, « Valentín » est un prénom parfaitement espagnol, qui suggère avec force l'adjectif « valentino/a », « valencien, de Valence », ville où vit Gil-Albert au moment où il écrit son roman². Entouré de Tomás, Arnaldo ou encore Cecilia, dont l'oncle est appelé Gualterio (pour Walter), les origines anglaises de Valentín s'estompent.

À l'opposé, l'unique occurrence du prénom du narrateur est donnée dans sa version anglaise, une nécessité du discours direct mais pas uniquement. Le prénom Richard, contrairement à Valentin, ne franchit pas aisément les frontières des langues anglaise et espagnole de sorte que son absence au niveau du récit évite de rendre manifeste une double nomination Richard/Ricardo, qui aurait été, si ce n'est incohérente, pour le moins maladroite. Simultanément, cette absence évite que le procédé, en équilibre sur un point aveugle, ne soit trop visible. Pour autant, le narrateur ne laisse pas complètement dans l'ombre le versant « hispanique » de son prénom, qui s'inscrit bien dans le texte, grâce au titre en espagnol du drame historique de Shakespeare, *Ricardo III*, dont Richard va précisément incarner le personnage éponyme. Un simple jeu de miroir rétablit la vérité : il suffit de rendre au personnage de Shakespeare son nom anglais pour que le narrateur retrouve son nom espagnol de Ricardo, le bien-nommé puisque ce prénom est l'anagramme de « criador », le Créateur.

La sortie de l'ombre du « Criador-Ricardo » permet de saisir l'importance du terme « criatura », pour parler des personnages qui acquièrent aux yeux du narrateur un statut privilégié qui les dégage de leur identité sexuelle comme Valentín – « Criatura conmovedora. ¡ Que me pierda si no te quiero ! »³, – ou encore la reine à laquelle le condamné demande la grâce d'une

¹ *Ibid.*, p. 18.

² Le lieu d'écriture, ainsi que l'époque (1964 est la date de composition de l'ouvrage) est déterminant dans le cadre d'une écriture aussi autobiographique que celle de Gil-Albert.

³ Juan GIL-ALBERT, *Valentín*, *op. cit.*, p. 133.

semaine de vie afin de pouvoir écrire ses mémoires : « Mujer admirable, mejor, criatura, diría yo, la reina sí, comprenderá »¹. Dans ce dernier cas, la perte de l'identité sexuelle est doublée d'une destitution : jusqu'au bout, c'est le narrateur qui dicte sa loi, le prétendu sujet de sa majesté n'étant autre que son Créateur.

Les jeux sur les prénoms se compliquent de leur appartenance, ou non, à l'univers shakespearien. Valentin est le prénom, en effet, de l'un des deux galants de la pièce *Les deux gentilshommes de Vérone*, que, précisément, Richard jouait au moment de leur rencontre. Quant au narrateur, la révélation de son prénom précède de peu son engouement pour la pièce de *Richard III*, dont il tiendra le rôle principal, celui du sanguinaire roi Richard. Grâce aux noms se tissent, entre les personnages de la fiction romanesque et ceux des fictions théâtrales, des liens qui, bien que réels, ne sont, du moins en ce qui concerne les personnages principaux², jamais pleinement évidents. Ainsi Richard est certes marqué par le personnage de Richard III qu'il a incarné mais c'est de celui d'Othello dont il s'empare pour mener à bien son forfait et, en laissant révéler son nom de Richard dans le contexte de l'*Edouard II* de Marlowe, il suggère aussi Richard II, car Shakespeare s'est largement inspiré de celle de son contemporain pour créer la pièce du même nom ; quant à Valentin, qui ne joue pratiquement que des rôles féminins, il n'a qu'une lointaine ressemblance avec son homonyme de *Les deux gentilshommes de Vérone*. Il n'est pas sans intérêt, à ce propos, de savoir que le livre, lors de sa conception, s'appelait « Desdémone »³, ce qui tend à prouver qu'un personnage peut en cacher un autre.

Dans la mesure où Valentin est un acteur spécialisé dans les rôles féminins, il n'est pas pour surprendre que le nom de Cecilia n'apparaisse dans aucune œuvre de Shakespeare car, il eût été, à aimer une femme portant le nom d'un de ses personnages, amené en quelque sorte à s'éprendre de lui-même, tout du moins, d'une facette de lui-même. Même s'il est difficile de déterminer avec exactitude l'origine du prénom Cecilia, en fonction des caractéristiques – sur lesquelles je reviendrai dans la dernière partie de ce travail – du personnage qui le porte, et au vu de la place qu'occupent les grands noms de la littérature anglaise du moment dans le roman, il pourrait bien être issu de l'univers des *Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer.

¹ *Ibid.*, p. 21.

² À la différence des personnages principaux, deux acteurs de la troupe désignés par le nom des personnages qu'ils campent habituellement font corps avec eux. Ces deux personnages secondaires sont Falstaff, qui joue un rôle positif auprès de Richard et Iago, bien sûr négatif. Le dictionnaire *Le Robert* donne les définitions suivantes des deux personnages :

Falstaff : ivrogne cynique et bouffon, l'une des figures les plus truculentes du théâtre de Shakespeare, par l'énormité de sa vantardise et de sa poltronnerie, et l'une des plus significatives par sa lucidité amère. Il apparaît dans *Henri IV* et dans *Les joyeuses commères de Windsor*.

Iago : Personnage d'*Othello*. Bien que Shakespeare ait motivé le comportement de son personnage par la vengeance et la jalousie, il n'en demeure pas moins le génie du mal et de la domination. Il fait tuer par Othello, son instrument, l'innocente Desdémone.

³ Le 4 octobre 1964, Gil-Albert écrit à Salvador Moreno : « He terminado un panfleto que hacía tiempo me saltaba a las entrañas con bastante mal genio y que, a pesar del parto, no podrá ver la luz – por lo menos la española –. He hecho también una traducción, por encargo, y, por mi parte, estoy metido de lleno en mi « Desdémone » que es un homenaje a Shakespeare, del que, de momento, estoy contento ». Juan GIL-ALBERT, *cartas a un amigo*, Valencia, Instituto Juan Gil-Albert de Alicante y Ministerio de Cultura, Pre-Textos, 1987, p. 40.

Cecilia, héroïne du *Conte de la Deuxième Nonne*¹, ne serait d'ailleurs pas le seul emprunt à cette œuvre, car son oncle, Gualterio, porte le prénom du mari de Grisildis, du *Conte de l'Universitaire*². Quant à Valentin, s'il ne figure pas dans les *Contes de Canterbury*, c'est le protagoniste du *Parlement des oiseaux*³, poème par lequel il s'impose comme figure emblématique de l'amour.

DIRE

Comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage, tout Shakespeare est mobilisé et retravaillé. On voit défiler de nombreux titres de pièces, que je cite dans l'ordre de leur apparition : *Comme il vous plaira*, *Les deux Gentilshommes de Vérone*, *Les joyeuses Commères de Windsor*, *Macbeth*, *La tragédie de Roméo et Juliette*, *Le marchand de Venise*, les *Henry*, *Richard III*, *Othello*, ou encore bon nombre de noms de personnages, masculins : Valentin (*Les deux Gentilshommes de Vérone*), Antoine (*Antoine et Cléopâtre*), Macbeth, Hamlet, Roméo (*Roméo et Juliette*), Othello, Iago (*Othello*), Orlando (*Comme il vous plaira*), Shylock (*Le marchand de Venise*) ou Falstaff (*Henri VI*, *Les joyeuses épouses de Windsor*), et féminins : Portia (*Le marchand de Venise*), Cordelia (*Le roi Lear*), Juliette (*Roméo et Juliette*), Ophélie (*Hamlet*), Desdémone (*Othello*), Rosalinde (*Comme il vous plaira*), Olivia (*Le soir des Rois*). Et enfin, des citations très précises extraites de *Othello*, *Roméo et Juliette*, *Le roi Lear*, *Macbeth*, *Comme il vous plaira* et *Richard III*.

Sur les neuf titres de pièces proposés, un seul est donné en anglais, lorsqu'il est mentionné pour la deuxième fois : *As you like it*⁴. Si le titre anglais se trouve à peu près au centre du roman, en tout cas à un moment charnière, pour les citations, c'est l'inverse qui se produit, puisque les citations en anglais, toutes extraites de la même scène d'*Othello*, ouvrent et ferment un ensemble de citations diverses traduites en espagnol : à l'ouverture, *Othello*. Acte V, sc. II, « For naught I did in hate, but all in honour »⁵. À la fermeture, « It is the cause, my soul, it is the cause »⁶.

Puis dans l'ordre chronologique :

Roméo et Juliette, Acte III, sc. IV : Era la alondra, el heraldo de la mañana, / no el ruiseñor : mira amor que rayas envidiosas / trazan las rigurosas nubes allá en el oriente: / las velas de la noche se han consumido y el día alegre / se levanta de puntillas sobre las cumbres brumosas de las montañas. / Debo irme y vivir, o quedarme y morir.⁷

¹ Je me suis servie de l'édition suivante : Geoffrey CHAUCER, *Les contes de Canterbury*, édition d'André Crépin, Gallimard, folio classique, 2000. Cécile, jeune romaine, est mariée de force à un adolescent, Valérien. Ayant fait vœu de chasteté, elle supplie son mari de ne pas la déflorer. Non seulement il l'exauce mais se convertit au christianisme.

² Le marquis Gautier est un homme cruel qui met sa femme, la belle mais pauvre Grisildis, constamment à l'épreuve. Celle-ci fait preuve d'une telle patience que finalement son époux lui en sait gré.

³ L'introduction d'André Crépin, dans *Les contes de Canterbury* présente le poème ainsi : « Le parlement des oiseaux (1382), assemblés à la Saint-Valentin, est un poème sur l'amour mais aussi sur la société ». Geoffrey Chaucer, *Les contes de Canterbury*, Gallimard, folio classique, 2000, p. 8.

⁴ Juan Gil-Albert, Valentin, op. cit., p. 77. A vuestro gusto, en espagnol ; Comme il vous plaira, en français.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

Othello, Acte II, sc. I : Si tales tempestades producen tales calmas, soplen los vientos hasta que hayan despertado a la muerte.¹

Le Roi Lear, Acte IV, sc. IV : ¡ Ay ! Sí, era él. Lo han visto hace poco, demente como el alborotado mar, cantando en voz alta y con la frente exuberante ceñida de balluecas, de palomilla, de limpazo, de cicuta y ortigas, de joyos, tidas y cardaminas, esas hierbas estériles que crecen entre nuestro trigo sustentador.²

Macbeth, Acte I, sc. IV : Este castillo tiene una situación agradable ; el aire ligero y dulce se recomienda a nuestros sentidos apacibles.³

Comme il vous plaira, Acte III, sc. II : Os curaré con sólo que me llaméis Rosalinda y vengáis todos los días a mi cabaña, a cortejarme.⁴

Richard III, Acte I, sc. I : Ya el invierno de nuestra desventura se ha transformado en un glorioso verano por este sol de York...⁵ et : Pero yo que no he sido formado para estas travesuras, ni para cortejar a un amoroso espejo : yo rudamente construido y carente de la majestad del amor que se permite pavonearse ante una ninfa libertina ; yo que he sido privado de la bella proporción, desprovisto de todo encanto por la malvada Naturaleza ; deforme, nacido prematuramente, enviado antes de tiempo a este mundo latente, terminado a medias ; y eso tan imperfectamente y tan fuera de la moda que me ladran los perros cuando me detengo ante ellos ; en estos tiempos afeminados, de una paz muelle, no hallo placer en que pasar el tiempo sino en espiar mi sombra al sol y hacer consideraciones sobre mi propia deformidad. Y así, ya que no puedo mostrarme como un amante para entretener los días dedicados a la galantería, he decidido actuar como un villano y odiar los frívolos placeres de estos tiempos.⁶

Othello, Acte I, sc. I : Encarnizaos con el moro, envenenad su deleite, pregonad su nombre por las calles, inflamad a sus parientes y aunque habite en un clima fértil, infectadle de moscas.⁷

Othello, Acte I, sc. III : Que he amado al moro lo bastante para vivir con él, la violencia de mi conducta y la desobediencia de mi suerte lo proclaman al mundo... et : Dejádme partir con él.⁸

Othello, Acte II, sc. I : Oh cariño mío, estoy hablando a tontas y a locas y mi felicidad es la causa de mi desvario.⁹

Othello, Acte III, sc. III : Criatura conmovedora. ¡ Que me pierda si no te quiero ! et : Oh mi señor, ¡ cuidado con los celos ! Es el monstruo de ojos verdes que goza con la carne que lo nutre...¹⁰

Othello, Acte IV, sc. I : Estranguladla en su cama.¹¹

Avec huit occurrences sur quatorze, *Othello* est de loin la pièce la plus citée, la seule aussi qui le soit en anglais, ce qui n'est pas pour surprendre, puisque le narrateur commet son crime à travers le personnage du More de Venise, qu'il interprète ; cependant, la variété est tout aussi importante que l'omniprésence d'*Othello*. La longueur de la citation de *Richard III* est là pour en témoigner, mais, en outre, elle va bien au-delà du répertoire shakespearien. Parmi les textes immédiatement repérables, *La Divine Comédie* occupe une place de choix : « Biondo

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶ *Ibid.*, p. 116-117.

⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹¹ *Ibid.*, p. 135.

era e bello, e de gentile aspetto »¹, « Come il sol fa la rosa... »², « La carne dei mortali é tanto blanda / ché già non basta bon cominciamento / dal nascer della quercia al far la ghianda »³, « [...] Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria »⁴. Mais on trouve aussi une citation des *Odes* d'Horace, *dimidium animae meae* ou encore la mention de nombreux auteurs Anacréon, Ronsard, Montaigne, Thomas More, Thomas Heywood. Sur le mode allusif, une phrase placée dans la bouche de la reine Margot, « Erotikós kai daimónios »⁵, rappelle le discours de Diotime dans *Le banquet* de Platon et de façon plus imperceptible, un prénom, comme nous l'avons vu dans la partie consacrée à la nomination, fait advenir l'œuvre de Chaucer.

En outre, *Edouard II*, drame historique du grand dramaturge élisabéthain Christopher Marlowe, retraçant certains épisodes sanglants du règne de ce malheureux roi, qui paiera de sa vie son amour pour le beau Gaveston, joue un rôle déterminant dans les rebondissements de l'action. À peine inscrite au répertoire de la troupe du *Silver's plough*⁶, cette pièce polémique sera à l'origine d'une des scènes clefs. Après le succès de la première représentation, fêté avec force libations, Richard enlace son partenaire et s'adresse à lui en ces termes : « Oh my Gaveston, my insomnius [sic] Gaveston ! »⁷. Cette déclaration d'amour intempestive entraîne une réaction en deux temps de Valentin : tout d'abord, il s'écarte en s'écriant : « ¿Qué es esto, Richard? »⁸, puis, il revient se blottir dans les bras de son ami.

De toute évidence, cette pièce était plus appropriée que celles de Shakespeare pour aborder l'amour homosexuel ; mais curieusement, alors que la situation permet de dire le vrai sur la nature de l'amour du narrateur, la pièce de Marlowe est entièrement placée, dans *Valentín*, sous le signe de l'ambiguïté. Plus que la révélation d'un amour homosexuel, c'est le jeu sur l'ambiguïté qui rend compte de la présence de la pièce de Marlowe.

Ainsi, le cri de Richard – « Oh my Gaveston, my insomnius Gaveston » – n'est qu'une pseudo-citation : à aucun moment Edouard II ne prononce de telles paroles ; c'est l'expression, répétée à l'envie dans la pièce de Marlowe, « my sweet Gaveston » que le roi emploie pour parler de son mignon. L'insomnie – « insomnius » – n'a de sens que dans le contexte de *Valentín*, renvoyant au moment où Richard s'exprime (tard dans la nuit, après la représentation) et surtout à la façon dont il vit cet amour qui n'est, contrairement à celui d'Edouard II et Gaveston, ni public ni, peut-être, partagé. De surcroît, avec son air latin, l'adjectif « insomnius » ramène le souvenir d'un message libellé en latin par Mortimer Jr dont le mécanisme est à l'origine des tergiversations de Richard.

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ Le *Silver's plough* est le théâtre que la troupe a pu s'offrir grâce à un héritage inattendu de Valentin.

⁷ Juan GIL-ALBERT, *Valentín*, *op. cit.*, p. 78.

⁸ *Idem.*

Dans *Edouard II*, afin que le meurtre du roi ne puisse pas lui être imputé, le cynique Mortimer Jr écrit un message en latin à double sens : selon la façon dont on le ponctue, il dit une chose ou son contraire. « *Edwardum occidere nolite temere bonum est* », selon la ponctuation, signifie « Ne craignez pas de tuer Edward, ceci est bon » (virgule après *temere*) ou « ne tuez pas Edward, craindre le pire est bon » (virgule après *nolite*)¹. De la même façon, la phrase prononcée par Valentin après avoir entendu, le lendemain de leur étreinte, le discours de Richard sur le sens à lui donner, contient un double sens qui plonge le narrateur dans une réflexion abyssale. « Yo no tengo de qué arrepentirme ; contigo nada tiene importancia »², dit Valentin, ce qui, dans un premier temps, apaise Richard (« Lo cual me calmó »³), puis l'inquiète : « ¿ Qué quiso decir con aquel : *Contigo nada importa* ? Y a partir de ese momento, todo se trastornó ; y mi vida entró de lleno en una fase de gran inquietud que acabó, como se verá, por hacerse angustiosa, desembocando en este agujero informe desde el que estoy escribiendo después de haber atravesado, como un poseído, la llama »⁴.

Toutefois là où, dans la pièce de Marlowe, il y avait intention de l'auteur du message, il n'y a ici qu'interprétation du récepteur. De fait, le support papier, qui atteste du caractère délibéré du jeu de mots disparaît au profit d'une phrase prononcée spontanément dans un dialogue, qui, bien qu'ayant marqué profondément Richard, présente, dans sa forme un caractère fluctuant. Comme pour mieux montrer les failles de la mémorisation, le narrateur introduit une légère variation chaque fois qu'il la cite. Alors que la première occurrence se présente sous la forme suivante : « Yo no tengo de qué arrepentirme ; contigo nada tiene importancia »⁵, la seconde est ainsi formulée : « De nada tengo que arrepentirme, contigo nada importa »⁶. La distance temporelle qui sépare les deux phrases est évidemment essentielle à la modification ; conformément à la réflexion de Richard sur « nada » (entre les deux occurrences de la citation), elle entraîne une présence accrue du terme, mais, en outre, la phrase subit deux modifications non commentées.

La première, à la suite de la première mention de la phrase porte sur la deuxième proposition qui de « contigo nada tiene importancia » devient « contigo nada importa », où l'on repère un changement de verbe. La deuxième occurrence de la phrase rend compte de cette modification, intervenue peu avant, au cours de la réflexion de Richard. Puis, après la deuxième phrase, une dernière modification est apportée, sans déboucher toutefois sur une troisième phrase qui fixerait une fois pour toute le propos dans sa forme. Ce changement porte sur la construction de la négation et l'ordre de la syntaxe : « Contigo nada importa » devient « no importa nada contigo ». Contrairement à la transformation apportée par l'introduction de la locution adverbiale « de nada » à la place de la construction « de qué », les deux substitutions signalées n'ont pratiquement aucune incidence sur le sens du message ; elles sont strictement

¹ Christopher MARLOWE, *Edouard II*, acte V, scène IV. Traduction moderne de Claire Duvivier. kit.marlowe.-free.fr

² Juan GIL-ALBERT, *Valentín*, *op. cit.*, p. 81.

³ *Idem.*

⁴ Juan GIL-ALBERT, *Valentín*, *op. cit.*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

synonymes des expressions qu'elles remplacent ; en revanche, elles contribuent à remettre en question l'exactitude déclarée du souvenir et donne au discours un flottement définitif.

Il apparaît donc que si ce jeu rappelle indéniablement celui de la missive de Mortimer Jr dans *Édouard II*, en ce qu'il s'agit dans les deux cas d'ambiguïté, le ressort de chacun les éloigne tout autant ; chez Marlowe, la rigueur est au service d'une ambiguïté calculée, stratégique, chez Gil-Albert, l'ambiguïté est le fruit d'un délire interprétatif. Mais c'est précisément là que l'interprétation, dans son délire même, atteint sa dimension de vérité, car aucun amant ne pourrait supporter que son aimé lui dise qu'« avec lui rien n'a d'importance » là où il espère qu'« avec lui, c'est vraiment important ». C'est bien sûr ce que Richard aurait souhaité entendre : « El momento en que Valentín diría : sí, esto importa »¹.

CONSTRUIRE

Si les mots sont impuissants à dire l'amour, qui à tout moment se dérobe sous eux, les actes semblent tout aussi impropres à lui assurer une existence. À quatre reprises, Richard ressent, sous différentes formes, sa manifestation mais aucune des quatre situations ne sera suffisante pour le rendre pleinement visible à Valentín.

Chacune des quatre scènes est construite en deux temps, plus ou moins nettement repérables : un premier temps d'irruption de l'amour, événement non maîtrisable placé sous le signe de l'imprévu et de la fatalité, et un deuxième temps de ravalement de cet amour, sous l'effet de la raison. Elles fonctionnent deux par deux, en miroir : les deux premières sont des scènes de séduction qui mettent en scène le couple Richard/Valentín, les deux autres sont des scènes de jalousie marquées par l'intervention, dans le couple Valentín/Richard, d'un tiers qui éloigne Valentín et écarte Richard.

L'opposition entre les deux premières scènes, que, par commodité, j'appellerai la scène du jeune faune et la scène de Gaveston, est systématique. Deux lieux : Italie extérieur/vs/Angleterre intérieur. Deux temps : journée lumineuse, avant le déjeuner/vs/nuit froide après de copieuses libations. Deux littératures : mythologie et poésie grecques (le faune, et Anacréon)/vs/théâtre élisabéthain (Shakespeare puis Marlowe).

En ce qui concerne Valentín, on passe d'une beauté solaire et innocente :

Valentín era blanco y como dije, rubio ; carecía de la morbidez femenina pero, también, de la musculosidad atlética. Su cuerpo, levantado finamente desde sus plantas, sin pesadez alguna, parecía estar hecho de un material delicado y elástico que lo modelaba, diría yo, vibrantemente. Aquella nitidez sin mácula estaba levemente brillantada por la aparición de un polvillo de oro que, trepando por sus piernas, ponía su toque de reminiscencia faunesca en el lomo, justo en la base de la espina dorsal, mientras que, tomando una coloración cobriza, se adensaba en el pubis, allí donde se centraba su fuego, como hubiera dicho Anacreon, deseoso ya de Pafos, es decir, del amor.²

au travestissement théâtral, d'abord Rosalinde habillée en jeune homme – « Rosalinda, ataviada de mancebo... / esta Rosalinda vestida de muchacho... »³ – puis Gaveston à la cuirasse d'or cloutée de jacinthes – « Valentín era Gaveston, el joven a quien el rey, según los cronicones, había regalado una coraza de oro tachonada de jacintos... »⁴. Quant à l'anonyme

¹ *Ibid.*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 61-62.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Idem.*

narrateur de la scène du jeune faune, dont le faux-pas pourrait être porteur de bonne nouvelle, il laisse révéler, dans la scène de Gaveston, son nom de Richard et s'identifie à la figure contrefaite de Richard III.

En outre, d'une scène à l'autre, le geste qui unit les deux hommes est sans commune mesure, du bras de Valentín sagement enroulé autour de l'épaule de son ami : « Lo dijo a la vez que pasaba su brazo sobre mis hombros y me daba, con la mano colgante, breves golpes animadores »¹ à l'étreinte fiévreuse :

[...] como si de pronto, un poderoso elástico se hubiera aflojado dentro de mi pecho, caí sobre él, abrazándole de modo tan efusivo que su cabeza quedó fuertemente apoyada en mi hombro y yo, como desbordado, sin darme cuenta exacta de lo que hacía, le besaba en el pelo, en la sien. Fue todo un relámpago.²

Là où le recours à la littérature de la Grèce antique (poésie anacréontique et mythologie) permet de réduire la dimension physique de cet amour, qui se dilue dans un mouvement d'une tendresse amicale, la mobilisation du théâtre de Marlowe a l'effet contraire en ce qu'il produit un contact si charnel que le pudique narrateur se voit dans l'obligation de se censurer : « Nada de mi relato me cohibe más que la referencia a ese momento aciago. Sobre el que corto rápidamente. Y que no volvió a repetirse »³.

Enfin, si la mythification suffit à masquer le sens profond de la première scène ainsi idéalisée, la violence de la seconde requiert une véritable argumentation, au cours de laquelle Richard manie le déni :

ciertos abandonos no pueden representar sino la expresión de unos excedentes que, en determinados momentos, por lo propicio de la situación y porque nuestra alma embriagada sufre el espejismo de la felicidad carnal, tratan de depositar su cargazón, puramente psíquica y afectiva, en el cuenco ferviente de unos brazos amigos.⁴

et la condamnation morale :

Arrebato que, aceptado en lo que es, podemos interpretar como muestra de nuestras apetencias más elevadas aunque necesariamente sometidas a las estrecheces de nuestra condición pero que, de ningún modo, debíamos estimular obligándolo a convertirse de una explosión excepcional en una práctica perniciosas.⁵

De cette interpénétration de la vie et de l'art, il apparaît que, lors de la scène du jeune faune, c'est la vie qui est emportée par la littérature, tandis qu'avec celle de Gaveston, le théâtre déborde sur la vie qu'il manipule.

Avec l'irruption de la femme dans la vie de Valentin, la question prend un tout autre tour, car ce sont désormais des situations triangulaires qui se tissent. Deux scènes en miroir, comme les précédentes, sont construites autour de deux femmes : Olivia, la femme de mauvaise vie et Cecilia, la Sainte⁶. Ainsi les lieux, caractérisés par leur multiplicité (*Merry-Crow*, appartements de la troupe, cottage maternel puis *Silver's plough*/vs/clairière cachée, loges des

¹ Juan GIL-ALBERT, *Valentín*, op. cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ *Idem.*

⁶ Une fois de plus par commodité, je donne à chaque scène le nom du personnage féminin en jeu.

acteurs, scène du théâtre dans le palais ducal) s'opposent deux à deux, la clairière naturelle au tripot, les loges aux appartements, le cottage au palais ducal et le *Silver's plough* à la scène aménagée dans une salle voûtée du château.

La scène d'Olivia commence par une immense colère qui, malgré l'antiphrase « La escena que tuvo lugar entonces no es para ser descrita »¹, nous est donnée à voir : « [...] como una fiera a la que se la espolea con hierros encendidos prorumpí en denuestos inverosímiles »² et : « agitándome furiosamente entre las cuatro paredes vomité una masa incoherente de amenazas y vituperaciones que caían sobre mí, como la lava, pegajosa, de un volcán irritado »³. Richard ne trouvera d'apaisement que lorsque le fidèle Falstaff l'assurera de la dimension platonique de l'amour d'Olivia pour Valentín. En revanche, la découverte de l'idylle de Cecilia et Valentín ne donne lieu à nulle décharge verbale de la part de Richard, qui accuse physiquement le coup : « Nada comenté con Yago, que tuvo que verme palidecer, pero de mis piernas no ha desaparecido aún la repercusión de aquel temblor [...] »⁴.

L'identité du tiers supposé être à l'origine du détachement de Valentín, dans la scène d'Olivia, n'est livrée que bien après la crise de jalousie de Richard. Il s'agit de la tenancière du club le *Merry-Crow*, une femme de mauvaise vie que Richard ne connaît que par ouï-dire, à travers les renseignements que lui fournissent Iago et Falstaff. Bien différent est le traitement du personnage de Lady Cecilia. Dès l'arrivée de la troupe au palais, elle accapare Valentín et son escapade avec le jeune homme donne lieu à une scène à laquelle Richard, grâce à Iago qui désormais mène la danse, assiste impuissant. Malgré le cadre bucolique et la note romantique, la rencontre est pleine d'une sensualité que l'attitude des chevaux des jeunes gens est chargée de traduire. La chasteté de sainte Cécile ne semble pas prémunir la jeune fille des effets de la passion.

Ainsi, si Olivia la courtisane vaut comme incarnation de la femme, des femmes, et ne peut représenter, en tant que telle, un réel danger pour Richard, lady Cecilia, petite fille du duc Gualterio W..., incarnation de la dame, que le galant, amoureux, finit par épouser dans les comédies ou qui, dans les tragédies, a rendez-vous avec la mort, vient le menacer très sérieusement, car ce qui est en jeu désormais, c'est l'Amour.

Comme la scène du jeune faune et celle de Gaveston, les deux scènes de femmes sont construites en miroir, du dépit amoureux, scène d'Olivia, à l'amour-haine, scène de Cecilia, du refoulement et la sublimation au passage à l'acte et la condamnation. Mais encore si les protagonistes dans la scène d'Olivia sont Richard et Valentín, dans celle de Cecilia, chacun se « dédouble »⁵ en Richard-Othello et en Valentín-Desdémona, un jeu dont j'aborderai plus loin les conséquences.

En outre, des liens se tissent entre les quatre scènes dans des jeux de miroirs vertigineux où chaque aspect d'une scène trouve son contraire dans une autre. Hormis celles dégagées entre

¹ Juan Gil-Albert, Valentín, *op. cit.*, p. 90.

² *Idem.*

³ Juan Gil-Albert, Valentín, *op. cit.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵ Un terme que je mets entre guillemets, car, en réalité, il est impropre dans la mesure où il n'y a nulle fusion entre les personnages et les rôles qu'ils jouent, mais simplement analogie.

la scène du jeune faune (S1) et la scène de Gaveston (S2), et, entre la scène d'Olivia (S3) et la scène de Cecilia (S4), on peut discerner au moins quatre relations : scène du jeune faune (S1)/scène de Cecilia (S4), scène de Gaveston (S2)/scène d'Olivia (S3), scène du jeune faune (S1)/scène d'Olivia (S3) et scène de Gaveston (S2)/scène de Cecilia (S4).

Je ne donnerai ici que quelques grandes lignes des trois premières (S1/S4 ; S2/S3 et S1/S3), afin de m'attarder sur la comparaison des scènes 2 et 4.

S1/S4

La scène romantique du jeune couple qui s'aime en silence dans une clairière est à mettre en regard avec celle du bain des deux protagonistes dans la rivière de Vérone. La présence des chevaux et le cadre bucolique rappellent certaines caractéristiques de la scène italienne, ici cependant, point de réminiscence mythologique, point de nudité faunesque, mais plutôt l'expression d'un amour chaste, garanti par le prénom de la jeune fille. Pourtant, Cecilia la chrétienne s'avère bien plus audacieuse, comme le signifie le billet qu'elle fait parvenir à Valentín et que j'analyserai plus loin, que Richard le païen.

S2/S3

De la même façon, le contraste entre la scène d'amour et la scène de dépit d'une part, entre l'amour charnel de l'inhibé Richard et l'amour platonique de la légère Olivia d'autre part, est porté par un ensemble de traits communs : ambiance nocturne, insomnie.

S1/S3

La sublimation prend deux formes différentes. Dans la scène du jeune faune, elle est immédiate, la mythification déréalise la situation. En revanche, dans la troisième, deux tentatives, plus ou moins infructueuses, sont nécessaires : celle de l'écriture d'un ouvrage sur le théâtre et celle de la mise en scène de *Richard III*.

S2/S4

Sont mobilisées, tant dans une scène que dans l'autre, des pièces de théâtre, l'une Edouard II de Marlowe, l'autre *Othello*, de Shakespeare, dont les textes viennent interférer avec la vie. De même que la phrase prononcée par Richard « Oh my insomnius Gaveston » se substitue à « oh my sweet Gaveston » que l'on trouve dans l'*Edouard II* de Marlowe, le billet que Cecilia adresse à Valentín entre deux actes rappelle le mouchoir censé, dans l'œuvre de Shakespeare, trahir Desdémone. En tant qu'objet, c'est aussi la réplique inversée du message absent de Mortimer Jr ; or, si le mécanisme du message absent est à l'œuvre dans l'ambiguïté de la phrase de Valentín, le message de Cecilia à l'intention de Valentín ne semble d'aucun effet puisque, d'après Richard, pas plus qu'il ne se confond avec Othello, il ne confond Valentín avec Desdémone : « Necesito aclarar que ni un solo instante confundí a Valentín con Desdémona ; no era eso. La superposición de Oteló me descubría a mí mismo más que confundirme con él ; me insinuó, lúcida, y horriblemente, la analogía de mi caso »¹.

Pourtant, bien que d'une autre façon, ce message joue, comme celui de Mortimer sur l'ambiguïté, puisque Cecilia demande à Valentín de la rejoindre habillé en femme : « Venid después a mi alcoba pero sin olvidar que sois 'mi amiga', sin desvestiros. Tranquilizo así mi

¹ Juan GIL-ALBERT, *Valentín, op. cit.*, p. 134.

condición y no damos pie a las sospechas... »¹. Pas plus que Richard sans doute, Cecilia ne confond Valentin avec Desdémone, mais le faux couple lesbien qui s'insinue dans le message se dresse face au vrai couple uraniste auquel rêvait Richard, le singeant ignominieusement, ce que la venimeuse réflexion de Iago à la lecture du billet – « ¡Oh singular escondrijo de la concupiscencia ! » – ne fait qu'intensifier dans la mesure où l'adjectif « singular » appelle la « singularidad » de Richard, c'est-à-dire, son homosexualité².

De fait, alors que depuis le début de la représentation jusqu'à la lecture du billet, le narrateur ne désigne son partenaire que sous le nom de Valentin, à partir de la lecture du billet jusqu'à son crime, il réintroduit le nom de Desdémone (voir tableau en annexe). Là encore, une opposition entre les deux scènes se dégage : si l'ambiguïté est constitutive de la phrase de Valentin, le narrateur est d'une telle rigueur sur l'utilisation du nom de Desdémone qu'à aucun moment, il ne peut être pris en défaut pour avoir confondu Valentin et son rôle. Et c'est à une virgule, précisément celle qui manque dans le message de Mortimer, que l'on doit la dernière distinction, fine mais tranchée entre les deux : « En la sala, aquellos centenares de ojos vigilantes, de pechos oprimidos, me contemplaban avanzar hacia el lecho en que, Desdémone, simulaba dormir, dibujado su cuerpo de muchacho bajo los pliegues escultóricos de la gasa femenina »³.

L'AMOUR RÉVÉLÉ

Ces quelques exemples montrent que l'ensemble est en équilibre sur un savant jeu de conciliation des contraires, très caractéristique de l'écriture gilalbertienne, qu'il s'agisse de prose ou de poésie. Ici, la mise en regard des situations, la dualité, voire la duplicité des personnages, et l'ambiguïté des propos sont au service de la révélation de l'amour : qu'est-ce que l'amour ? Comment se manifeste-t-il ? Qui aime-t-on ? À ces trois questions, *Valentin* apporte, en nuance et en subtilité, des réponses : l'amour est un sentiment aveugle, le narrateur insiste sur son aveuglement et Cecilia porte le sien dans son nom, l'un des étymons que Chaucer indique étant celui de « caecus »⁴. C'est un sentiment dont celui qui l'expérimente ignore s'il est réciproque : jusqu'à ce que Falstaff lui apprenne, trop tard, que Valentin l'aimait, Richard s'est toujours senti seul avec sa passion. L'amour est folie, pas tant parce qu'il peut conduire au crime que parce qu'il transforme profondément celui qui le subit : le bon Richard, sous son emprise, devient mauvais, la femme se révèle en Cecilia la chaste, Olivia la débauchée s'assagit. Enfin, l'être aimé est une créature qui ne connaît pas la différence des sexes, garçon-dame du théâtre élisabéthain, *master-mistress* de la poésie shakespearienne, Hermaphrodite ressuscité d'une mythologie gréco-latine revisitée par le christianisme, et surtout, être atemporel, éternel adolescent.

¹ *Ibid.*, p. 132.

² Lorsque sa cousine Anne, avec laquelle il avait eu une liaison, se marie, Richard accueille la nouvelle avec soulagement, car il se trouve de la sorte conforté dans sa singularité : « Y me confirmé, con una cierta fruición oculta, en mi singularidad », *ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ « Je voudrais d'abord expliquer le nom / De sainte Cécile d'après son historien / Le nom latin se traduit « Lys céleste » / Par référence à la virginité [...] On peut comprendre « Contre la cécité » / Vu la qualité de son enseignement. [...] le nom « Cécile » peut encore signifier / « Nullement aveugle », à cause des lumières / De sa science et de l'éclat de ses mœurs », Geoffrey CHAUCER, *Les contes de Canterbury*, édition d'André Crépin, Gallimard, folio classique, 2000, p.538.

ANNEXES

1 – Dire l'ambiguïté

[Valentin :] – Yo no tengo de qué arrepentirme ; contigo nada tiene importancia.

[Richard :] ¿Qué quiso decir con aquel : *Contigo nada importa ?*

[Valentin:] De nada tengo que arrepentirme, contigo nada importa.

[Richard :] Ese « no importa nada contigo » se convirtió de positivo en negativo...

[Richard :] De nada tengo que arrepentirme.

Contigo nada importa.

Sí, esto importa.

2 – Construire l'ambiguïté

En coulisses	Didascalies et incises	Sur scène
<p>Volviéndome hacia Valentín... (p. 128)</p>	<p>Valentín entra en escena (p. 127)</p>	
<p>Tiempo hacía ya que no usaba, en mi relación con Valentín, tono semejante. (p. 128)</p>	<p>Volvimos a salir. Habíamos desembarcado en Chipre (p. 129)</p>	<p>Decía Valentín : « Que he amado al moro lo bastante para vivir con él, la violencia de mi conducta y la desobediencia de mi suerte lo proclaman al mundo » (p. 128)</p>
<p>Hablamos de la representación ; Valentín la calificó de memorable. (p. 129).</p>	<p>Yo llevaba de la mano a Valentín (p. 130)</p>	
<p>Valentín aseguró (p. 129)</p>	<p>Cuando entramos de la escena a nuestro salón (p. 130)</p>	
<p>Vi que un criado, me parece recordar, entregaba un sobre a Valentín (p. 131)</p>		
<p>La importancia del golpe hizo que la carta de Valentín se desprendiera de su apoyo :</p>		
<p>– venid a mi alcoba pero sin olvidar que sois « mi amiga », sin desvestiros. Tranquilizo así mi condición y no damos pie a las sospechas. (p. 132)</p>		

EL DESEO FRUSTRADO DE SANCHO PANZA

Desde el momento en que psicólogos, psicoanalistas y psiquiatras han orientado sus investigaciones hacia los textos cervantinos, sometiéndolos a unas lecturas en clave, el personaje de don Quijote se ha convertido en banco de prueba de este tipo de lectura. Iniciado por Helen Deutsch, poco antes de la Segunda Guerra Mundial, tal género de aproximación se ha diversificado a partir de las hipótesis desarrolladas, entre otros, por René Girard, Marthe Robert, Louis Combet, Carroll Johnson, Ruth El Saffar y Diana de Armas Wilson¹. En cambio no parece que Sancho Panza haya despertado, desde esta perspectiva, tanto interés como su amo. Puede ser que ello se deba, al menos en parte, a que Sancho, contemplado desde un enfoque propiamente freudiano, se nos aparece, según Helen Deutsch, como « la partie clivée de don Quichotte »². En tanto que caso de alienación provocada, ya que sueña con gobernar la ínsula que le ha sido prometida, cree en la misión que se ha impartido el ingenioso hidalgo. Echa de esta manera un puente entre locura y realidad, y esto aun cuando piense sacar un provecho concreto del gobierno que le espera. En este sentido, es a la vez antítesis y complemento del caballero.

A decir verdad, esta relativa marginación de Sancho hace caso omiso de uno de los rasgos diferenciadores que contribuyen a distinguir la Segunda parte del *Quijote* de la Primera : la creciente autonomía que va cobrando el escudero con respecto a su amo³. Durante los episodios que corresponden a la primera salida de la pareja, después del regreso del ingenioso hidalgo de la venta donde fue armado caballero, Sancho se impone ya como figura de pleno derecho, en tanto que « uno de los principales *personajes* »⁴ de la historia, como dirá Sansón Carrasco al traer la noticia de que ésta ha sido publicada. No obstante, no se separa nunca de don Quijote, salvo en el momento en que éste, antes de iniciar su penitencia en Sierra Morena, lo despacha al Toboso con una carta de amores destinada a Dulcinea. Como se sabe, Sancho no cumple su embajada y, al volver al lugar donde le estaba esperando su amo, la manera como trata de contestar a sus preguntas, ocultando su desliz, nos da la plena medida de su confusión. En cambio, durante los sucesos que corresponden a la Segunda parte, se ve cómo el escudero va tomando cada vez mayor iniciativa : no sólo en momentos claves como el supuesto encantamiento de Dulcinea, la estancia en casa de los Duques o el gobierno de Barataria, sino desde los mismos preliminares de estas nuevas aventuras.

¹ René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961 ; Marthe ROBERT, *L'ancien et le nouveau : de don Quichotte à Franz Kafka*, Paris, Grasset, 1963 ; *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972 ; Louis COMBET, *Cervantès et les incertitudes du désir*, Presses Universitaires de Lyon, 1980 ; Carroll B. JOHNSON, *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quijote*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California, 1988 ; así como las contribuciones reunidas por Ruth EL SAFFAR y Diana de ARMAS WILSON, *Quixotic Desire : Psychoanalytical Perspectives on Cervantes*, Ithaca-Londres, Cornell University, 1993. A Mariarosa SCARAMUZZA VIDONI debemos una exposición de conjunto de estas aproximaciones : *I fantasmi di Cervantes*, Milán, Mimesis Iberica, 2002.

² Helen DEUTSCH, « Don Quichotte et don-quichottisme », *Psychanalytic Quarterly*, (6) 1937, p. 215-222, reimpr. en *La Psychanalyse des Névroses*, Paris, Payot, 1970. p. 188-193.

³ Aspecto recalcado en Eduardo URBINA, *El sin par Sancho Panza : parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991.

⁴ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, 3, ed. del Instituto Cervantes, coordinada por F. RICO, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005, t. I, p. 708 (En adelante *DQ*).

Un primer botón de muestra lo constituyen las reacciones respectivas de amo y servidor ante la noticia que les trae Sansón, de que corre por el mundo aquella historia escrita por Cide Hamete Benengeli. Pero no menos significativa es la entrevista que mantienen poco después, nacida de un deseo que Sancho, no sin vacilaciones, se resuelve a comunicar a don Quijote : en vez de servirle a mercedes, como fue el caso hasta entonces, quiere que le dé en adelante un salario fijo. Como era de esperar, don Quijote no le concede lo que le pide, sin que por ello Sancho deje de compartir otra vez sus andanzas. De haber contestado a la espera de Sancho, don Quijote no sólo hubiera establecido una nueva relación con él, sino que, a buen seguro, sus empresas se hubieran recortado sobre otro trasfondo, el de los valores de una Edad de Hierro que el ingenioso hidalgo hubiera tenido que incorporar a su propio mundo, a despecho de los ideales de aquella caballería andante a la que aspiraba a resucitar. ¿ Cómo se las arregla, entonces, para contravenir al deseo de su servidor sin renunciar por ello a su compañía ? Es precisamente lo que se deduce de esta entrevista, que ocupa la mayor parte del capítulo 7 de la Segunda parte, titulado « De lo que pasó don Quijote con su escudero, con otros sucesos famosísimos ». Una entrevista en la cual, a pesar de encontrarse en una circunstancia totalmente insólita, tanto don Quijote como Sancho se revelan fieles a sí mismos, en perfecta conformidad con su respectivo decoro.

Cabe recordar, ante todo, que Sancho no introduce llanamente su petición, ya que tiene que comunicar a su amo el acuerdo a que ha llegado con su mujer, en una conversación previa, para que ésta le permita salir por segunda vez. Impulsado por Teresa, pero receloso ante la reacción de su amo, prefiere proceder por rodeos. Haciendo hincapié en esta conversación, aunque sin llegar a precisar cuál fue el tema que comentó con su esposa, pronto se desliza por la pendiente de los refranes que ésta acaba de soltar, como para postergar lo más posible la hora de la verdad :

Teresa dice – dijo Sancho – que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te daré. Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y que el que no le toma es loco¹.

A pesar del miedo que tiene y que le hace hablar por rodeos, Sancho da a entender aquí algo de lo que le lleva a dirigirse a don Quijote. No sólo quiere asegurarse en el trato que hace con su amo, atando bien su dedo con él, sino que, según dice, más respeto merecen los escritos (o « cartas ») que las palabras (aun cuando las digan « barbas ») – o sea que más importa un contrato que una promesa. De ahí el que termine declarando que un toma vale más que dos te daré. Además, el que lo diga movido por Teresa se infiere de que « quien destaja no baraja » : en otros términos, uno solo no debe decidirlo todo y, puesto que la mujer da consejos pocas veces o en pocos asuntos – así se ha de entender el primer segmento del último refrán – el que no lo toma es loco. A don Quijote, que no se satisface de este modo de expresarse, animándole a que diga las cosas a las claras, en vez de limitarse a « hablar de perlas », Sancho contesta cambiando de registro : dejando de traer los refranes de su mujer, se pone a ensartar unas sentencias trilladas, según las cuales es el caso que « todos estamos sujetos a la muerte, y que hoy somos y mañana no, y que tan presto se va el cordero como el carnero, y que nadie puede prometerse en este mundo más horas de vida que las que Dios quisiere darle »². De esta manera, el deseo que le mueve, al mismo tiempo que se oculta detrás de esta

¹ *DQ*, II, 7, *op. cit.*, p. 741.

² *Ibid.*, p. 742.

sabiduría heredada, deja de remitir a una situación individual, la de un labrador que quiere establecer una nueva forma de contrato con su amo : cobra una trascendencia universal, aun antes de que don Quijote consiga percatarse del todo de lo que le pide Sancho, ya que le confiesa no saber adónde va a parar.

En cuanto se decide a declarar lo que desea, Sancho acude a un concepto nuevo, con respecto a los criterios que estableció don Quijote al llevarlo por primera vez consigo :

Voy a parar – le dice – en que vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes en tiempo que le sirviere, y que el tal salario se me pague de su hacienda ; que no quiero estar a mercedes, que llegan tarde, o mal, o nunca ; con lo mío me ayude Dios. En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea.¹

No es la primera vez que se mete por esta senda. Ya en la Primera parte, al final de la aventura de los batanes, dijo a su amo que, « por si acaso no llegase el tiempo de las mercedes y fuese necesario acudir al de los salarios », quería saber « cuánto ganaba un escudero de un caballero andante en aquellos tiempos, y si se concertaban por meses, o por días, como peones de albañir »². Pero, en aquel momento, don Quijote, tras decirle que pensaba que jamás los tales escuderos estuvieron a salario, sino a merced, sorteó el escollo. Le declaró primero que lo había señalado en el testamento cerrado que dejó en su casa y, más adelante, una vez en Sierra Morena, le dio, además de los cien escudos hallados en la maletilla abandonada por Cardenio, tres de los cinco pollinos de su casa, mediante una libranza que le entregó junto con la carta destinada a Dulcinea³. Ahora bien, en esta nueva entrevista donde reincide en su petición, no por ello Sancho deja de ser Sancho. En primer lugar, aunque pide a su amo que le señale salario conocido y quiere saber lo que va a ganar, no se atreve a fijarle cantidad. Además, no se le olvida la ínsula que le prometió, en el capítulo 7 de la Primera Parte, al tomar por primera vez el camino de las aventuras. Así que, aun cuando declare que no cree ni espera que la consiga, no quiere que el salario que podría cobrar en adelante, caso de sucederle semejante ventura, anule el provecho que piensa sacar del gobierno con que sigue soñando. Así, pues, como quiere salir ganando por ambos lados, le pide que la renta de la tal ínsula se descuenta de su salario « gata por cantidad ». Comete entonces una de sus conocidas prevaricaciones idiomáticas, sustituyendo *rata* por *gata*, en una expresión que significa « a prorrata » o « a proporción ». Pero, además, invierte el orden normal de las cosas, al colocar su salario, en la escala de sus ingresos, muy por encima de la renta que llegaría a cobrar en tanto que gobernador⁴.

La respuesta que recibe de don Quijote no es la de un enajenado o de un loco furioso. Está en plena conformidad con la manera con que el caballero ha escuchado, callado, las razones de su escudero. No sólo la atención que le ha prestado, sino también, su propia familiaridad con el refranero hace que se muestra capaz de penetrar lo último de sus pensamientos. No obstante, lo mismo que Sancho sigue siendo Sancho, don Quijote sigue siendo don Quijote más que nunca. En efecto, después de dar entender a su escudero que hubo de decir *gata* por

¹ *Idem.*

² DQ, I, 20, *ibid.*, p. 242. En el Guzmán de Alfarache (I, III, 7) se nos da una impresionante relación de las miserias del servicio a mercedes, aunque en una circunstancia del todo distinta : la estancia de Guzmán en Roma, al servicio del cardenal.

³ DQ, I, 23, *op. cit.*, p. 275, y I, 25, p. 314.

⁴ DQ, II, 7, *ibid.*, p. 742.

*rata*¹, le contesta de acuerdo con su propio sistema de referencias, el que le proporcionan sus lecturas predilectas. Pues bien : en ninguno de los libros de caballerías, ya que dice haberlos leído todos o los más, ha encontrado ejemplo que le mostrase qué es lo que los escuderos solían ganar cada mes o cada año, y no se le acuerda haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero :

Sólo sé que todos servían a merced, y que cuando menos se lo pensaban, si a sus señores les había corrido bien la suerte, se hallaban premiados con una ínsula, o con otra cosa equivalente, y, por lo menos, quedaban con título o señoría.²

Aunque no aduce ninguna cita para acreditar sus dichos, el recuerdo que conserva de estos libros, a pesar de haber sido quemados o, como cree, llevados por algún maligno encantador, este recuerdo, pues, le permite oponer su propio criterio al concepto de Sancho : el de un servicio a mercedes. Criterio disparatado, aunque ortodoxo : no sólo por ser totalmente anacrónico, sino porque no cabe imaginar que Sancho pueda recibir ínsula, título o señorío cuando menos lo pensara³. Así y todo, este desfase no impide que Sancho, además de compartir con su amo la convicción de que ha de llegar el día en que reciba tal ínsula, comprenda perfectamente la triste suerte que vendría a conocer, caso de persistir en su demanda : quedarse en su aldea. Y si lo comprende sin lugar a dudas, es porque precisamente don Quijote, al mismo tiempo que vuelve a tratarle de *vos*, recordándole de esta forma que es su criado, se vale a su vez de refranes, arrojándolos como llovidos para mejor asentar sus argumentos :

Así que, Sancho mío, volveos a vuestra casa, y declarad a vuestra Teresa mi intención, y si ella guste y vos gustáredes de estar a merced conmigo, *bene quidem* ; y si no, tan amigos como de antes ; que si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas. Y advertid, hijo, que más vale buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga.⁴

Quedarse en su casa, con su mujer y sus hijos, implicaría, para Sancho, no salir nunca de su humilde condición, dejar de compartir las aventuras del caballero y abandonar para siempre el sueño del famoso gobierno. Perspectiva inminente, ya que Sancho ve como muy posible lo que don Quijote añade a renglón seguido, caso de persistir en su demanda : que no le faltarán escuderos más obedientes, más solícitos, no tan empachados ni habladores, al estilo de Gandalín, el escudero de Amadís de Gaula, de quien el suyo no es sino la contrafigura ; unos escuderos cuya figura ejemplar parece a punto de encarnarse en la persona de Sansón Carrasco, al que el ama llamó momentos antes, con el fin de convencer a don Quijote de no volver a salir en busca de aventuras. En efecto, el bachiller socarrón aparece entonces y, en contra de lo que le pidió el ama, se declara dispuesto a sustituir a Sancho con creces. No sorprende, por lo tanto, que Sancho se resigne a seguir sirviendo a mercedes a su amo.

Así y todo, vendrá más adelante un momento en que el escudero reincida con el tema : después de la representación del retablo de maese Pedro. Cuando don Quijote tiene mal suceso con la aventura del rebuzno, retirándose ante la amenaza de ballestas y arcabuces, Sancho,

¹ Al decirle que a las veces tan buena suele ser una gata como una rata, don Quijote, con cierta socarronería, aprovecha la idea de latrocinio que lleva implícitamente « gata », recordando a Sancho el botín obtenido en Sierra Morena, muy superior, por cierto, al salario que el escudero podría haber cobrado.

² *Idem*.

³ Véase Manuel Alonso Olea, Salario y merced. Un estudio sobre el « Quijote », Universidad de Segovia, 1993.

⁴ DQ, II, 7, op. cit., p. 743.

al que dejó maltrecho por los palos, piensa abandonarlo y volverse a su casa. El ingenioso hidalgo acepta entonces su propuesta y ambos se ponen a hacer cuentas, tratando sobre precios, costes y salarios¹. Sólo que, como contestación a una pregunta de su amo, Sancho pretende haber servido veinte años desde que salieron por primera vez en busca de aventuras, afirmación que desencadena la ira del caballero y hace que su servidor se retracte y le pida perdón. Habrá que esperar el encuentro con los Duques para que se dé nuevo sesgo a la historia : no sólo por suspender la partida de Sancho e incorporar episodios en los que se afirme su capacidad de iniciativa, sino por marcar un paso decisivo hacia una nueva percepción, por parte suya, de la relación que lo une con su amo. Durante su entrevista con la Duquesa, ésta pretende convencerle de que bien podría perder el gobierno que acaba de darle su marido, por ir atendido, desde su primera salida, a las vanas promesas de un loco : « siendo esto así, como lo es – declara en tono de burla, como dirigiéndose a sí misma – mal contado te será, señora duquesa, si al tal Sancho le das ínsula que gobierne ; porque el que no sabe gobernarse a sí mismo, ¿ cómo sabrá gobernar a otros ? »². Pero Sancho no se desanima, sino que le contesta de una forma admirable :

Par Dios, señora [...] que ese escrúpulo viene con parto derecho ; pero dígame vuesa merced que hable claro, o como quisiere, que yo conozco que dice verdad, que si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero ésta fue mi suerte, y ésta es mi malandanza : no puedo más, seguirle tengo ; somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel, y así es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón. Y si vuestra altanería no quisiere que se me dé el prometido gobierno, de menos me hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia, que, maguera tonto, se me entiende aquel refrán de « por su mal le nacieron las alas a la hormiga » ; y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo, que no Sancho gobernador.³

Con estas palabras, Sancho saca en el momento más oportuno una lección verdaderamente ejemplar de la negativa que recibió de don Quijote al principio de la Segunda parte, separándose, una vez más, de su *alter ego* de la continuación de Avellaneda, a quien su amo, al contrario, asigna el salario que le pide, pagándole cada mes su trabajo⁴. Aun cuando siga siendo el escudero gracioso que luce sus donaires, hablaturías y simplezas en la corte de sus huéspedes, estas gracias se unen, sin la menor discordancia, con una buena fe, una fidelidad, una lucidez y una modestia que trascienden la frustración que pudo valerle, en otro momento, un deseo no cumplido.

Jean CANAVAGGIO

EA 369

Université Paris X-Nanterre

¹ DQ, II, 28, *ibid.*, p. 944-947.

² DQ, II, 33, *ibid.*, p. 989.

³ *Idem.*

⁴ Alonso Fernández de Avellaneda, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cap. II, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 241.

L'AUTOBIOGRAPHIE COMME DÉSIR DE CONSCIENCE DANS *SOLDADOS DE SALAMINA* DE JAVIER CERCAS

Bien qu'on produise encore des ouvrages autobiographiques qui montrent une conception essentiellement classique du genre, on trouve au début du XXI^e siècle en Espagne un type de récit autobiographique qui dépasse l'opposition qui s'est établie lors de la Transition démocratique entre une autobiographie à caractère historique et une autobiographie à caractère fictionnel. *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001) vient consolider cette tendance en défaisant cette opposition à travers un discours où la quête autobiographique bénéficie d'une réceptivité créative qui permet à l'auteur d'atteindre, plutôt qu'une sorte de compte-rendu satisfaisant, un état de conscience qu'il ne possédait pas avant le déclenchement du processus d'écriture. Ainsi, la quête autobiographique s'éloigne du but introspectif qui a traditionnellement été le sien et devient paradoxalement un récit marqué par l'hétérogénéité plutôt que par l'autodiégèse, et distancé plutôt que centré sur soi. Ce changement révèle la nouvelle éthique que montre l'autobiographie du début du XXI^e siècle en Espagne et que nous voulons expliquer ici à travers cet ouvrage de Javier Cercas.

On trouve le premier indice de changement dans le fait que *Soldados de Salamina* ne montre pas de façon claire un code de lecture particulier ou un horizon générique déterminé. Le lecteur ne sait pas exactement s'il a affaire à un roman, à une autobiographie, voire à deux biographies. La première partie de l'ouvrage fait d'abord penser à une quête de caractère policier, étant donné qu'on assiste à l'enquête que le narrateur mène sur un fait de guerre inexplicable : la fuite du phalangiste Rafael Sánchez Mazas au moment où il allait être exécuté avec d'autres soldats franquistes. En même temps, le contexte dans lequel se situe cette enquête fait penser aussi à une quête autobiographique, car le narrateur se souvient d'une période de sa vie marquée par le manque soudain de stabilité et le besoin de points de repère. En effet, non seulement il se présente comme quelqu'un qui serait en train de subir une certaine dépression du fait d'entrer dans la cinquième décennie de sa vie, mais il vient aussi de perdre son père et sa femme vient de le quitter. Il se montre comme un écrivain qui depuis n'éprouve pas l'envie d'écrire, jusqu'à ce qu'il s'intéresse à ce fait de guerre qui réveille sa curiosité et lui fait retrouver le goût de son métier. À cet égard, les premières lignes de l'ouvrage déterminent bien ce caractère :

Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces : la primera es que mi padre había muerto ; la segunda es que mi mujer me había abandonado ; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor.¹

Cependant, ce récit autobiographique des jours où il menait cette enquête est brusquement suivi, au deuxième chapitre, d'un véritable récit biographique sur Sánchez Mazas où l'auteur n'apparaît pas. On raconte la vie de Sánchez Mazas avant et après cette fuite qui marque sa vie et sur laquelle le narrateur-écrivain fournit beaucoup de détails, sauf celui qui l'intéresse le plus et qu'il n'arrive pas à découvrir : la raison pour laquelle un soldat lui aurait permis de s'échapper et l'identité de ce soldat. Considérant le récit biographique sur Sánchez Mazas achevé, le narrateur va montrer à nouveau un changement au niveau du style dans la troisième et dernière partie, qui est motivée par un fait inattendu que le narrateur décide de relier à ce

¹ Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, col. andanzas, 2001, p. 17.

manque. En effet, la rencontre avec Roberto Bolaño lui fait penser que quelqu'un qui a passé ses vacances d'été près de l'écrivain chilien sur la côte catalane peut bien être le soldat inconnu. Sans en être complètement sûr, bien que frappé par plusieurs points en commun, Cercas se lance à la recherche de cet ancien combattant, d'abord soldat républicain, ensuite soldat de la Légion Étrangère française, qui s'appelle Antonio Miralles et qui passe ses derniers jours seul et oublié dans une résidence à Dijon.

Contrairement à l'enquête sur Sánchez Mazas, enquête qui garde un caractère biographique grâce à cette deuxième partie qui lui est consacrée, celle sur Antonio Miralles acquiert un caractère définitivement autobiographique. On peut dire aussi que *Soldados de Salamina* est le récit du processus de la quête de soi à travers l'autre, un autre qui n'est pas à la fin celui qu'on avait envisagé au départ, ce qui montre que c'est le processus et la quête mêmes qui donnent forme au récit autobiographique, et non pas tant l'objet recherché. La composante sémantique de ce type d'autobiographie consiste en ceci : ce n'est plus le fait de récupérer son passé qui se situe à la base du genre (ce qui reste le cas de l'autobiographie classique), mais le fait de rendre compte d'une expérience personnelle de désir de conscience et de changement de conscience. Dans ce processus, il est normal que le sujet autodiégétique ait été influencé par autrui, dont le niveau de participation au sujet détermine le caractère hétérogène du récit. On voit donc une influence importante du roman sur l'autobiographie, qui montre une hétérogénéité qui était réservée jusqu'alors à ce genre. Cependant, il ne s'agit pas d'une simple autofiction où l'auteur invente des faits sur lui en mélangeant réalité et fiction à son gré et selon ses intérêts, car c'est l'implication au niveau éthique qui fait la différence entre une autofiction et le nouveau récit autobiographique qui surgit en Espagne au début du XXI^e siècle¹. *Soldados de Salamina* montre bien le fait essentiel qui fait la différence car on passe de la conscience d'être tombé du temps (du temps autour duquel la vie s'organisait quotidiennement, autour de sa femme et de son père, par exemple) au désir de rechercher une façon essentiellement différente d'être au monde qui permette de réaliser une synthèse de temporel et d'éternel, d'infini et de fini, de liberté et de nécessité.

L'autobiographie intègre ainsi l'avenir dans sa base sémantique, où il n'y avait avant que du passé et du présent. Or, il ne s'agit pas d'une projection dans le futur comme une forme de compensation ou d'espoir. Il s'agit plutôt d'une forme d'espérance, qui ne se situe pas sur le plan du futur mais qui introduit, pour ainsi dire, un « à-venir » qui est fondé sur le retour, c'est-à-dire, un avenir qui introduit une éthique du temps de façon à ce que la conscience personnelle crée un circuit de communication avec une conscience collective qui resitue la question de l'identité. Cela suppose la découverte que la rencontre avec soi-même et avec le passé d'où l'on vient n'est pas quelque chose de donné. Bien au contraire, cette rencontre exige un désir de conscience et une nouvelle prise de conscience de la part du sujet. Il faut donc que le processus commence par un désir de conscience qui rende le sujet réceptif à ce qui vient d'ailleurs. Le processus d'acquisition à cette réceptivité devient inséparable du discours qui en fait une expérience communicable et créatrice. Si l'on devait faire une comparaison avec une phase où le roman a vécu une transformation semblable, on pourrait rappeler l'évolution dans le roman français des années 1930 d'un intérêt pour la capacité d'action du personnage (comme quelqu'un d'engagé activement pour une cause, par exemple), vers un intérêt pour le

¹ On pourrait mentionner d'autres ouvrages qui ont été soulignés dans ce sens, comme *La mitad del alma* de Carme RIERA, Madrid, Alfaguara, 2004, ou de Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

contenu de la seule conscience humaine. Cependant, si dans le cas de romanciers comme Malraux, Camus ou Sartre, la substance de ce contenu pouvait être exprimée comme de l'angoisse, de l'absurdité ou de la nausée, chez Cercas elle serait une forme d'espérance dans le sens d'être réceptif plutôt que d'atteindre l'arrivée de quelque chose en particulier dans le futur.

Soldados de Salamina deviendra peut-être un ouvrage de référence grâce à son assimilation créative de ce mouvement vers la désintégration du discours narratif et vers des formes à travers lesquelles l'autobiographe a accès à une nouvelle phase auto-inclusive de conscience, d'abord grâce à la reconnaissance de son degré de participation aux autres, même à des personnes dont la caractéristique principale peut être le déracinement, comme l'est Miralles pour Cercas. La rencontre finale avec celui que Cercas considère comme le soldat qui soixante ans avant avait permis que Sánchez Mazas s'échappât (Miralles devenant ainsi un modèle) suppose une vraie révélation dont les conséquences sont inattendues chez le narrateur. Ce qui fait que *Soldados de Salamina* est le récit d'un processus de conscience et non pas le récit d'une série de faits dans le passé est que la découverte de Miralles ne modifie pas le récit, alors qu'elle a bien modifié la conscience de l'auteur. Cette découverte est intégrée à la structure générale de l'ouvrage de la façon dont on intègre ce que Paul Ricœur appelle une *concordance discordante*, c'est-à-dire comme un fait nouveau qui suppose d'abord un détour de l'action principale et dont l'intégration permet à l'histoire d'avancer, procédure qui est appelée par Ricœur la synthèse de l'hétérogénéité.

Rappelons dans ce sens quelque chose qui n'est pas précisément caché dans l'ouvrage, mais qui est absolument nécessaire pour reconnaître le nouvel état de conscience que le narrateur acquiert lorsqu'il voit sa propre image reflétée sur les vitres du train qu'il prend pour rentrer après la visite rendue à Miralles : « Ahora el ventanal duplicaba el vagón restaurante. Me duplicaba : me vi gordo y envejecido, un poco triste. Pero me sentía eufórico, inmensamente feliz »¹. Le sujet entre dans nouveau stade spéculaire, reflet d'un nouvel ordre imaginaire qui marquera donc ses rapports avec lui-même, avec les autres, avec les significations et avec son milieu. La conscience du sujet va encore au-delà de celui-ci en essayant de le comprendre à travers une tentative renouvelée de réduire les faits à leur essence, de saisir le sens commun de la vie, de partir à la recherche du héros², et le vertige de cette perception crée l'illusion d'avoir échappé à ses propres limites, en rentrant dans un stade de conscience supérieur, à la fois personnel et historique, individuel et collectif, étant donné que Miralles fonctionne aussi comme un type historique. Le sujet est emmené dans un espace de quête *pur*, vide et malheureux lorsqu'il reconnaît, à travers le langage, les propres limites (non pas l'inutilité) de celui-ci pour représenter la vie dans ce sens :

porque sabía *de antemano* que la única respuesta es que no había respuesta, la única respuesta era una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón [...], algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir, todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos.³

¹ Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 205.

² L'intérêt de Cercas dans *Soldados de Salamina* pour la définition de ce qu'est un héros semble venir, selon son article de 2003, de l'exposé du débat éthique entre Schopenhauer et Nietzsche que Fernando Savater montre dans *La tarea del héroe*. Fernando SAVATER, *La tarea del héroe : elementos para una ética trágica*, Barcelona, Destino, 2004.

³ Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 208. Nous soulignons.

Le récit renonce dans le monologue final de Cercas au ton autobiographique pour laisser place à un libre courant de conscience fortement poétique et donc appuyé seulement sur le langage qui l'exprime. Ce langage et cette conscience qui forgent un nouveau type de récit autobiographique montrent à quel point l'autobiographie classique ne peut pas exprimer la nouvelle conception de l'homme qui provient du renversement épistémologique du rapport entre l'homme et le langage, ce dernier étant ressenti non plus comme un instrument pour dire l'être, mais comme le véritable résultat de celui-ci, comme la seule matérialisation de la crise de la conscience et de son essence comme élan irréfrenable d'une quête qui progresse, pour ainsi dire, à travers de mouvements circulaires de plus en plus amples et complexes, mais incapable de sortir des cercles concentriques que la conscience elle-même dresse. La tension entre une conscience de soi immuable sur laquelle repose en principe l'identité (la mêmété) et la conscience de soi changeante (l'ipséité, ce qui repère tout ce qui surgit dans notre vie et qui est intégré, refusé ou crée un conflit problématique chez l'individu) souligne et renouvelle son identité, de même que le malheur de l'homme sachant qu'il ne pourra jamais atteindre son désir d'être une réalité stable, de coïncider avec soi-même, d'être en soi¹.

Les récits autobiographiques actuels peuvent selon cet aspect-là finir par une focalisation hétérodiégétique et avec le refus d'une clôture fermée, en défaisant l'attente de l'histoire de la propre personnalité afin de l'insérer dans l'histoire du malheur des autres, de l'intégrer aux autres dans la quête du propre passé, d'écouter et de donner voix aux morts afin de diffuser les voix qui ont été exclues des canaux de représentation établis et convenus à un moment et à un endroit donnés, et c'est dans cette métamorphose de la conscience que réside l'essence du projet autobiographique, comme nous le comprenons aux dernières lignes du monologue final de Cercas :

Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real y completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio [...] hasta el final, un final en el que un viejo periodista [...] piensa en un hombre acabado que tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse, [...] y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo [...] hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida [...] sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante.²

Il faudrait peut-être se demander à ce moment-là si nous sommes toujours dans les domaines de l'autobiographie (transformée) ou si, comme plusieurs déconstructionnistes le disaient, l'autobiographie est morte comme l'est le roman de chevalerie. À cet égard, Paul Ricœur offre cette réponse :

Il résulte de cette discussion que récits littéraires et histoires de vie, loin de s'exclure, se complètent, en dépit ou à faveur de leur contraste. Cette dialectique nous rappelle que le récit fait partie de la vie avant de s'exiler de la vie dans l'écriture ; il fait retour à la vie selon les voies multiples de l'appropriation et au prix des tensions inexpugnables que l'on vient de dire.³

¹ Le travail collectif de Jean-François CHIANTARETTO, Anne CLANCIER et Anne ROCHE, *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, éd. Economica, coll. « Psychanalyse », 2005, tourne autour de cette scission qui montre la tension entre ces deux positionnements psychiques chez l'autobiographe : certifier une identité et témoigner d'une altération.

² Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 209.

³ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 193.

Tel serait le cadre de la nouvelle idée de l'autobiographie, même si ce cadre n'implique pas, comme nous avons dit au début, qu'on n'écrive plus d'autobiographie selon les anciennes conceptions du genre, car la réalité est qu'il y a toujours des autobiographies écrites à la façon classique ou « bourgeoise » et que c'est pour cela que l'étiquette d'*autobiographie* appliquée à ces nouvelles productions autobiographiques semble traverser une crise parmi les milieux critiques et spécialement chez la critique journalistique qui cherche à définir en peu de mots un ouvrage pour n'importe quel lecteur. Il est certain qu'il existe une nouvelle ontologie de l'autobiographie, car bien qu'il y ait des auteurs qui peuvent, en rappelant Schopenhauer, s'efforcer de renoncer au désir et à la volonté afin d'éviter d'être malheureux, l'autobiographie se développe sur le chemin que le désir incontrôlable de conscience de l'être humain lui marque, à partir de la conviction que la vie est tragédie et à partir du désespoir qu'aucun désir atteint ne nous suffit tout à fait. Telle est l'idée principale aussi du commentaire que Javier Cercas lui-même fait du tableau de Kitaj *Le Grec de Smyrne* (1976)¹, où une prostituée s'interpose entre deux figures masculines, l'une qui ne se décide pas à entrer au bordel, le regard détourné, et l'autre qui est en train de gagner la sortie. Pour les deux le peintre se serait inspiré des facettes existentialiste et nietzschéenne de sa propre personnalité et de la tension chez l'individu entre le vitalisme de la jeunesse (le fait de vivre dans l'illusion du désir satisfaisant, représenté par la figure qui va sortir du lupanar) et le refus contrôlé d'un désir qu'on essaye d'annuler car on sait qu'il ne fournira qu'un désir insatisfait encore plus fort qui ne servira pas à trouver le bonheur que l'on cherche quand on rentre, comme le disait Dante, *nel mezo del cammin* (*Enfer*, I), moment où l'on voit que Cercas se montre dans *Soldados de Salamina*, moment où l'on peut entamer un travail autobiographique qui rendra compte de la scission de la conscience entre ces deux attitudes.

De cette façon, même si la reconnaissance a été souvent signalée comme le désir le plus fondamental chez l'homme², dans la nouvelle autobiographie l'objet de reconnaissance a été déplacé vers des êtres qui sont en dehors du sujet. À travers le travail de récupération de ces êtres le sujet maintient une relation réciproque de reconnaissance et de communication d'actes qui méritent pour sa conscience d'être reconnus. Il ne s'agit pas de récupérer le passé mais plutôt d'établir des voies de communication avec lui. La nouvelle ontologie de l'autobiographie n'est plus la manifestation de ce qu'on a vécu ou de la conscience de ce qu'on a vécu, mais une vraie révélation d'une crise de conscience et de ce qui reste inconnu ou méconnu. C'est le parcours paradoxal à travers lequel le sujet s'éloigne de lui afin d'être différent à nouveau et plus conscient de lui-même au retour. Comme le dit Amadeo López³, l'homme est l'être de l'incertitude, et il nous semble que la situation de *désajustement*⁴, de scission de consciences qui le caractérise se trouve à son plus haut degré dans l'activité autobiographique.

Dans ce contexte, d'aucuns pourraient être tentés de situer cette nouvelle autobiographie au même niveau que l'autofiction. D'autres réservent le terme autofiction pour le récit autobio-

¹ Javier CERCAS, « El griego de Esmirna (Nicos) », texte de la conférence prononcée en mai 2002 au Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid sur le tableau de Ronald B. Kitaj *Le Grec de Smyrne* (Nikos) (1976), publié dans le volume collectif *El cuadro del mes*, Madrid, Fundación Thyssen, 2003.

² Amadeo López, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain*, préface de Marco Aguinis, épilogue de Néstor Braunstein, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ Amadeo López emprunte ce terme de Fernando Aínsa dans *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 134.

graphique qui introduit des éléments vraiment inventés (des faits, des personnages, des dates, etc.) dans un récit fondamentalement fondé sur l'ambiguïté et sur le jeu narratif. Il semble mieux de garder la distinction entre l'autofiction et une nouvelle forme d'autobiographie qui surgit d'une nouvelle nécessité expressive. Tout compte fait, l'évolution d'un genre n'est pas quelque chose d'exclusif de l'autobiographie. Il faudrait aussi être prévenu contre l'usage ambigu des mots *fiction* et *fictionnel*, car le fictionnel peut être compris au sens strict comme ce qui est inventé et au sens large comme ce qui est soumis à la rhétorique du langage. Comme tous les autres genres, on peut dire que l'autobiographie est fictionnelle dans ce deuxième sens, celui auquel Ricœur fait référence quand il dit que « c'est précisément à cause du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup »¹. Par contre, quand on pense que l'autobiographie est fictionnelle au premier sens, on est en train de la confondre avec l'autofiction, confusion dont d'aucuns sont conscients à partir du moment où le lecteur ne peut pas savoir, sans avoir recours à des éléments extra-textuels, quels éléments sont inventés et quels éléments ne le sont pas dans un récit autobiographique. Ainsi, même si des gens proches de Cercas pourraient reconnaître des données sur lui qui ne correspondent pas exactement à ce qu'il s'attribue dans son ouvrage, ces éléments rendent service à la vraisemblance nécessaire à l'interprétation du texte autobiographique comme le récit d'un processus de crise de conscience et comme la quête d'une nouvelle conscience à travers un parcours fait d'altérité et d'hétérogénéité sous le signe de la réceptivité.

Jaime CÉSPEDES

GRELPP / EA 369

IUFM de Martinique

¹ Paul Ricœur, op. cit., p. 191.

DESEO DE NOVELA : *LLANTO, NOVELAS IMPOSIBLES Y CIELOS DE LA TIERRA* DE CARMEN BOULLOSA

En una celebración de Cervantes, la novelista mexicana Carmen Boullosa, comentando su *vocación de escritor*, se pregunta :

¿ Qué hace y qué deshace a un escritor ? ¿ De dónde sale la pasión por la escritura, la vocación ? ¿ Qué mueve a un carácter que por instinto desea hacer, educado por hacer, entrenado por hacer, qué lo mueve [...] a abandonar la existencia tangible y la razón, para emprender la aventura de lo no realizable, de lo que no se puede tocar, de lo que no está aquí y no es real ?¹

La escritura sería pues, para Carmen Boullosa, proyecto, deseo ; deseo de acción fundado en la imaginación y comparable a la construcción de una utopía. Ya en una entrevista, la escritora, asimilando su pasión literaria a un « llamado religioso », contestaba las preguntas aquí planteadas relacionando esa exigencia con la muerte de su madre y con la crisis de la adolescencia que es la entrada al mundo de los adultos². El deseo de escritura, por lo tanto, parecería responder en ella a la tentativa desesperada de suplir las pérdidas irreversibles de la madre y de la niñez, de reconstruir un orden roto, edificando « en terreno firme los edificios habitables y reales que llamamos novelas »³.

Bien le parece al lector que Carmen Boullosa ha llevado a cabo ese proyecto si se consideran tantas novelas reconocidas, entre otras *Antes* (1989), *Son vacas somos puercos* (1991), *Duerme* (1994), *Cielos de la tierra* (1997), libros muy leídos dentro y fuera de México aunque, en boca misma de la autora, son « intelectuales, literarios y [...] lejos de la fórmula para vender »⁴. Entonces, ¿ cómo considerar la lamentación que viene a ser, ya desde su título, *Llanto, novelas imposibles* de 1992 ?

Una lectura rápida de esta obra pudiera relacionarla con otras obras suyas de tema histórico – particularmente apreciadas son sus novelas de piratas – igual que *Llanto* lúdicas y llenas de fantasía ; en efecto, su núcleo central cuenta la reaparición de un Moctezuma de carne y hueso, hoy en día, en el lugar mismo en que, « hacía nueve veces cincuenta y dos años »⁵, estaba su Gran Tenochtitlán. La investigadora Anna Reid la integra « dentro del género de la llamada nueva novela histórica, género que aspira a proporcionar una relectura de la historiografía ofi-

¹ Carmen BOULLOSA, « El padre, el hijo y el huérfano », texto leído en el coloquio cervantino organizado por el Instituto de Cultura del Gobierno de Guanajuato en febrero de 1998, *La Jornada semanal* de México, 22 de marzo de 1998. www.jornada.unam.mx/1998/mar98/980322/sem-carmen.html

² Gabriela DE BEER, *Escritoras mexicanas : cinco voces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 202. Añade a esas motivaciones « el entrenamiento espiritual » adquirido en su escuela de monjas, y también el hecho de haber tenido un padre, « lector voraz » (*idem*)

³ Carmen BOULLOSA, « El padre, el hijo... » texto cit. Tal concepción de la ficción recuerda la de Vargas Llosa : cf *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio* (1969).

⁴ « Los lectores me infunden energía, impulso y temor », Carmen BOULLOSA, *La Jornada*, México, 13 de julio de 1999. www.jornada.unam.mx/1999/jul99/990713/cul-boullosa.html. Carmen Boullosa es también poeta y dramaturga.

⁵ Carmen BOULLOSA, *Llanto, novelas imposibles*, ed. Era, 1992, p. 12 y 101. Explícitamente la novela se desarrolla el 13 de agosto de 1989, o sea *nueve veces 52 años* después de la caída de Tenochtitlán en manos de los conquistadores españoles. Recordemos que 52 años formaban el ciclo náhuatl.

cial »¹. Si bien es acertado ver en ella esa relectura, comparto la opinión de Jean Franco para quien « Boullosa publica novelas sobre temas históricos, que sería erróneo denominar *históricas* »², y pienso que el subtítulo, *novelas imposibles* (nótese el plural) es el que nos indica dónde orientar nuestro análisis.

En su reflexión en torno a Cervantes, Carmen Boullosa evoca « el arma de la imaginación » blandida por el novelista contra el dolor :

Había que reconstruir cada instante para que el Caos no regresara a reinar, para que el universo no se desvaneciera como una mancha de tinta. Había que contrarrestar la fuerza hipérbola del disolvente. Había que volver a hacerlo todo...³

Esa tensión entre Caos y reconstrucción se manifiesta ya en el *incipit* de *Llanto*, donde « pequeñas partículas, innumerables », humanas, animales, vegetales, minerales, aparecen y revientan en una epifanía que también pudiera ser metáfora de la novela en construcción : « Brotaron, reventaron, se hicieron, aparecieron. Con igual fuerza, paf, fueron ceniza apenas encarnaron. Para ellas despertar fue desaparecer »⁴. Surge con tal tensión el principio de fragmentación que lo rige todo en *Llanto* – estructura, tiempo, voces narrativas, tonalidad, imágene – y que aspira en vano a recomponerse en un orden coherente, que sería una novela.

La estructura fragmentada es evidente ya desde el Índice, inhabitual en una novela⁵, que muestra en su disposición vertical breves secuencias disímiles, diversificadas por la tipografía y, con excepciones, reunidas en diez y nueve secciones. Aunque esquivan cualquier búsqueda de regularidad, el acto de lectura las organiza progresivamente en unos grupos, distintos por su tonalidad, enfoque y sus múltiples voces narrativas.

El relato propiamente dicho, de carácter realista-fantástico – lo que pudiera constituir una novela lúdica y divertida – narra la reaparición del Tlatoani Motecuhzoma II en el Parque Hundido de la Ciudad de México de hoy, ante el asombro rápidamente sustituido por la aceptación de tres mujeres, Laura, Margarita y Luisa, que asumen sucesivamente la narración⁶.

En contraste, otro grupo de secuencias, disperso en toda la obra, probablemente el más significativo y el más importante cuantitativamente, de tonalidad lírica, de narrador aparentemente impersonal – aunque no falta un « yo » atribuible al narrador (¿ la narradora ?) de la

¹ Anna REID, « La re-escritura de la conquista de México » en *Llanto, novelas imposibles* de Carmen Boullosa », in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003. www.ucm.es/info/especulo/numero24/boullosa.html. La narrativa de Carmen Boullosa se ha estudiado poco todavía. Citemos *Acercamientos a Carmen Boullosa*, Actas de simposio compilados por Barbara DRÖSCHER y Carlos RINCÓN, Berlín, Tiranía Verlag, 1999, en que viene un texto sobre el libro que nos interesa, « *Llanto* : A Challenging Approach to Historical Literature and National Identity » de Carrie CHORBA.

² Jean FRANCO, « Piratas y fantasmas » in *Acercamientos a Carmen Boullosa*, op. cit. www.romanistik.de/frames/boullosa.htm

³ « El padre, el hijo... », texto cit.

⁴ Carmen BOULLOSA, *Llanto... op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

⁶ Secuencias III, V, VII, IX, XII y XVI, introducidas respectivamente por las menciones : « (Habla Laura) », « (Habla Margarita) », « (Habla Luisa) » ; la novelista ha escogido el Parque Hundido, situado en la avenida Insurgentes Sur, probablemente porque allí pueden verse copias de obras prehispánicas, algunas de ellas mencionadas en la novela (*ibid.*, p. 42).

novela potencial¹ – es envoltorio poético del cuento ; allí, unos fragmentos de materia viva, mujeres, partículas de fruta, árbol o piedra, convocados y pronto diluidos en arenilla, polvo o ceniza, a su vez transportados por un viento invisible, mensajero de los dioses y del tiempo, parecen aglutinarse en un extraño parto para formar, « otra vez, sin madre, el cuerpo de Moctezuma »². Entre esa materia concreta que va viajando hacia nuestro presente, acuden « un montón de recuerdos, en desorden, peleándose por ocupar su lugar »³, recuerdos y sueños que también participan de la persona del Tlatoani, agrupados en la narración bajo el título « Por una estampida de imágenes » que se extienden a lo largo de quince páginas al principio de *Llanto*.

Un tercer componente de la obra, exterior a la ficción, no figura en el Índice como si la autora aceptara que estas citas dispuestas a lo largo del libro, no son creación suya. Se trata en efecto de unas voces literarias surgidas del pasado, material posible de una novela histórica sobre Moctezuma, curiosamente impresas sin justificación tipográfica como si fueran poemas. Los tres primeros, de procedencia indígena, son extractos de los códices Ramírez, Florentino y Aubin ; los siguen tres fragmentos de crónicas españolas, sacados de una *Carta de Relación* de Hernán Cortés y de la crónica de Antonio de Solís. Se les añade, interpuestos entre esos últimos, tres testimonios anónimos también venidos del pasado indígena y muy subjetivos, titulados « Otra voz »⁴, y « Aquella voz »⁵, que presentan con las citas una similitud de tema, pero ellos sí presentes en el Índice y evidentemente fruto de la imaginación de Carmen Boullosa. Este grupo reúne versiones contradictorias de la muerte y el destino del cuerpo de Moctezuma, mortalmente herido por los mexicas según la versión oficial difundida por los españoles, muerto antes – e implícitamente entre manos de los conquistadores – según las versiones indígenas⁶.

Forman el último elemento nueve textos cuyo título, significativamente impreso en negrita en el índice y en el cuerpo del libro, los designa como « primer fragmento de novela », « segundo fragmento de novela », etc. Los asume un « yo » autodesignado como escritor o novelista, y que el femenino ocasional autorizaría a confundir con la autora de *Llanto* : « La escritora (que soy yo)... Como me toca ser franca... »⁷. En realidad, más que fragmentos de novela, vienen a ser una especie de diario de a bordo de la escritura de una novela, una metanovela que, a veces, toma en cuenta al lector⁸ pero, en cada trozo, desemboca sobre el fracaso.

¹ Por ejemplo p. 36 : « Si exagerara, faltando literalmente a la verdad... »

² Carmen BOULLOSA, *Llanto...*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 78, y 92.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁶ Esta doble versión, y los comentarios de la narradora sobre los que volveremos, justifican que Anna Reid hable de « relectura de la historiografía oficial », *cf* nota 6. Hay que añadir a este grupo un epígrafe y una cita de Fray Luis de León, que alegóricamente se integran a la misma temática.

⁷ Carmen BOULLOSA, *Llanto...*, *op. cit.*, p. 45.

⁸ *Idem.*

A lo largo de la obra, por lo tanto, el lector de *Llanto* es llevado por un doble movimiento simultáneo y contradictorio : el deseo reiterado de la novela de ser novela¹ y la imposibilidad de llevarla a cabo ; se va leyendo un esbozo de novela que al mismo tiempo se construye y se deshace : *novelas imposibles*. El objeto de ese borrador – que no parece ser lo que el lector tiene entre manos – se define muy precisamente en el « primer fragmento de novela » :

El título de la novela sería *Atónito* y sólo hasta la última línea se sabría que el personaje que la « confiesa » es Motecuhzoma el joven. Ni una pluma ni un término en náhuatl : porque él no es un « indio », un mexica, no tiene raza ni patria. El es un hombre que mira el fin del Hombre.²

Afirmación que bastaría para rechazar la calificación de « novela histórica ». El material de la empresa es múltiple y muchas veces de doble sentido : constitutivo de la vida y la muerte del Tlatoani, puede serlo también de la novela por escribir : « si exagerara diría que el polvo, la ceniza, la arenilla se transformó en tinta, en tinta solamente »³ ; o :

El vientecillo siguió adelante. Aventó de nuevo otro puño a los pies de un atolondrado escritor, enviándole en un chorro de viento tirado a morir, y esta fue la constancia que dejó :⁴

Por supuesto, el personaje ocupa un lugar primordial entre este material ; incluso pudiéramos decir que Moctezuma *es* la novela, y es también la figura del sentido de la novela :

Si elijo a Motecuhzoma Xocoyotzin como personaje para novela, es porque él queda exactamente en la orilla del precipicio, mirando que el lugar donde iba a poner el pie era convertido en nada. Y con su fin el del modo de vivir como hombres, y con su fin el de los dioses, y con su fin tal vez el sol ya no volviera a salir nunca...⁵

Como la novela, el ser que es Moctezuma se construye desde la primera línea : « lo primero que apareció fue el hormiguero »⁶ ; partículas corpóreas, imágenes recordadas y soñadas, son llamadas a plasmar en una « aparición », en su forma « hermosa y perfecta »⁷, « imagen del orden en los cimientos del cielo »⁸, metáfora de la obra de arte, pudiéramos añadir. Pero una forma que necesita el soplo vital de la creación : « Ya, arrebucho, ya, levántate, despierta. Ya. [...] Con que me llaman podría abrir los ojos y empezar el día »⁹.

Y es así, pasivo, inerte, como lo encuentran nueve veces cincuenta y dos años después de su muerte, tendido en el parque, « casi como un recién nacido »¹⁰ las tres mujeres, figuras de madre y amante. Van a darle nueva vida en una serie recurrente de imágenes maternas, cargándolo en sus brazos, limpiándole las lágrimas, abrazándolo y cantándole como a un bebé, incluso llevándolo al excusado : « hazte ahí pipí, anda, haz ahí tus aguas, como quieras

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 38. Estas líneas justifican que la autora cite en sus « agradecimientos » finales el libro de LE CLÉZIO, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.

⁶ Carmen BOULLOSA, *Llanto...*, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

llamarlas »¹. Hasta las variaciones en la ortografía del nombre del Tlatoani, « Moctezuma, o Motecuhzoma, o Montezuma, o Mochtheuzoma, Motecuzuma, Moctecuzomatzin, como se pueda recordar su nombre »², o el técnico « M.X »³ bajo la pluma de la narradora, contribuye a hacer pasiva y maleable como el barro su figura.

Resulta divertido revivir a Moctezuma hoy en día. Pero sobre todo, parecería que Carmen Boullosa procura así resolver el problema del « ser de papel » que es el personaje histórico, evitando las soluciones clásicas, el acopio de referencias documentales que lo acartonan o el tratamiento deformador de la mitificación y la caricatura⁴. El pasado es inaccesible fuera del discurso, bien se sabe. La novelista, es incapaz de transportar al lector cinco siglos atrás, pero tiene el poder absoluto del artista de revivir a Moctezuma en el siglo XX. Al resucitarlo hoy, colocándolo en situación de observar la desaparición de su mundo, se propone devolverle su humanidad, sustituir al personaje « la persona »⁵, y así reactualizar el choque vivido por los mexicas. Los pocos objetos que acompañan al Tlatoani en su viaje por el tiempo – palio, atuendo, nariguera⁶ – los recuerdos y sueños poéticos, contextualizan al nuevo Moctezuma sin aplastarlo bajo una erudición apabullante. Algunos de ellos, incluso, sirven de puente entre el pasado y el presente de la resurrección, reúnen el tiempo de la modernidad y el de los mexicas, como el recuerdo del juguete con ruedas que Orteguilla⁷ muestra al Tlatoani⁸, ruedas que cinco siglos después éste, resucitado, reconoce en el coche de Margarita⁹.

En forma lúdica, dentro de la ficción, la autora se asegura la garantía de la ciencia, en las personas de Alfredo López Austin y Eduardo Matos Moctezuma, antropólogo y arqueólogo reales¹⁰, de los que Laura fue alumna. Pero más allá de la anécdota, el supuesto brinco en el tiempo le permite al lector aprehender el desfase cultural : no importan tanto los esfuerzos de Laura en la ficción para explicar al Tlatoani de los Mexicas qué son el semáforo o el teléfono, como el problema que le plantea a un escritor dar cuenta de cualquier realidad desprendida de su tiempo o entorno :

¹ *Ibid.*, p. 48, 53 y 101.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Cf. *La construction du personnage historique*, éd. Jacqueline COVO, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991.

⁵ Carmen BOULLOSA, *Llanto...*, *op. cit.*, p. 110.

⁶ *Ibid.*, p. 50. En una escena final, « la antropóloga, el historiador, los arqueólogos y el hombre responsable del laboratorio » comprobarán con asombro gracias al carbono 14 que esos objetos son, aproximadamente, de 1500 después de Cristo (*ibid.*, p. 108).

⁷ « [...] un pajecillo de nuestro capitán que entendía ya algo la lengua, que se decía Orteguilla », Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, cap. XCII, México, ed. Porrúa, 1966, p. 158. La novela sobreentiende probablemente que Moctezuma también aprendió algo de castellano al contacto con los conquistadores. Recuérdese que los antiguos mexicanos no conocían la rueda.

⁸ Carmen BOULLOSA, *Llanto...*, *op. cit.*, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰ Los dos figuran en los « agradecimientos » ; el antropólogo Alfredo López Austin, es especialista de la lengua y cultura náhuatl y tiene una vasta producción científica ; Eduardo Matos Moctezuma, arqueólogo, dirigió el Museo Nacional de Antropología y el Museo del Templo Mayor, y realizó numerosas excavaciones en el país, especialmente en diversos sitios del Centro Histórico de la Ciudad de México.

– Se llama semáforo – le dijo Laura cuando entendió de qué reía –. Él manda sobre los coches, les dice cuándo parar y cuándo continuar caminando. Es una señal. No tiene vida propia.¹

Laura le explicaba [...] que el teléfono podía servir para hablarle a distancia a quien fuera, que servía para entablar comunicación con cualquier persona aunque estuviera en otro lugar, y Moctezuma le dijo :

Qué grandes son sus dioses, qué poderosos. ¿ Adoran como los que vinieron la cruz ?

Y ella le contestó :

Nosotros no tenemos dioses, nuestros dioses han muerto...²

El escritor nombra, ordena el mundo ; es significativo, por lo tanto, que Moctezuma pase de la risa al llanto al ver, en casa de Laura, un libro titulado *El rostro de la muerte*, con la fotografía a color de un rostro de la cultura de Tlatilco³, mitad muerte, mitad vida : « El no salía de su sorpresa entre la forma del libro, la impresión, las letras, la tipografía, las fotografías y lo que reproducían »⁴. Por el poder del libro, gracias a Bernal Díaz del Castillo, fuente de los conocimientos de Luisa, o al mapa que Cortés envió a Carlos V⁵, él, su cultura y su filosofía han logrado sobrevivir a su tiempo, son eternos sin necesidad de resurrección. Entonces, sólo les queda a Laura y Moctezuma, narradora y personaje, copular y luego desaparecer – por el proceso inverso de la aparición inicial de Moctezuma – en una imagen especular de la escritura, una mancha en las sábanas blancas y el edredón de plumas de ganso⁶.

Esta mancha final en la página/sábana resulta del « deseo » inicial « de contar la historia »⁷, historia transmitida por un viento que es permanencia del tiempo, que vehicula la memoria viva, tocándole al escritor (¿ la escritora ?) usar su imaginación para restituirla : « Lo que yo tocara tendría que ser animado por mis palabras, sacándolo del gélido temor sin sentido »⁸.

Pero al mismo tiempo, a lo largo del libro, aparecen las dudas del/de la narrador(a)/escritor(a) : « [...] no sé, nada sé [...] cómo diré, cómo diré... »⁹ ; « cómo le explicaré » – habla Laura¹⁰. El proyecto parece condenado de antemano por el subtítulo, *novelas imposibles*, y los nueve « fragmentos de novela » colocan frente a frente los vaivenes entre el proyecto ideado y los obstáculos a su realización. Es decir una poética.

El « Primer fragmento de novela » plantea el tema y el personaje escogidos ; pero queda inmediatamente claro que a la narradora (¿ novelista ?) no le interesa tanto en ellos el aspecto

¹ Carmen BOULLOSA, *Llanto...*, *op. cit.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 85.

³ Tlatilco, en el Valle de México, es una de las zonas en que se encontraron vestigios preclásicos entre los más antiguos de Mesoamérica. Se trata de figuritas, representaciones de individuos y de escenas de la vida cotidiana.

⁴ Carmen BOULLOSA, *Llanto...*, *op. cit.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

propriadamente histórico, sino más bien lo que tienen de universal y humano : la tragedia del « Hombre [...] al cual se le acaba el Mundo »¹, el abandono de los dioses, la incomprensión, crisis que es de actualidad hoy en día según ella, pero que la distancia, la transposición temporal haría más patente :

Esá época, la que muestra cuando el hombre – cada uno de ellos, todos los habitantes de Tenochtitlán y sus alrededores – vio desplomarse su mundo, su idea del mundo, sus costumbres, su lenguaje [...] ésa me sigue pareciendo tema para novela y tema que me gustaría tratar y con el que me atrevería [...] Esa época se parece a nuestro siglo veinte. A ellos se les murieron los dioses [...] los nuestros, el nuestro, ha muerto. No tuvimos conquistador : nuestro mundo ha sido rendido por nosotros mismos...²

Pero aquí aparece la primera contradicción : para comprender el trauma sufrido por el derumbe de la civilización mexicana el lector necesita un mínimo de contextualización : « La confesión de Moctezuma el joven tiene que ser hecha en el marco de su cultura para ser comprensible »³ ; ahora bien, desde el punto de vista estético, la autora de los « fragmentos » no puede aceptar las referencias históricas de tipo realista que ello supone : la novela estaría « llena de paja en lugar de estar animada de vísceras »⁴. De modo que esta novela potencial resulta imposible, porque la misma distancia necesaria ahonda el abismo cultural que separa al escritor y al lector del México del siglo XVI ; como también es imposible la novela cuando falta distancia (« segundo fragmento de novela »).

Surge entonces la posibilidad – puesta en obra en el núcleo central – de hacer una novela *fantástica*, o más bien de imbricar lo « fantástico » venido del mundo mexicano con el « realismo » de los personajes modernos, reduciendo la excesiva distancia gracias a la reaparición de Moctezuma en el presente del lector ; con una coartada : « Porque el ciclo del tiempo se repite » (« cuarto fragmento... »⁵). Pero aquí aparece otra dificultad, la de los diversos puntos de vista narrativos necesarios – el dialogismo diríamos – cuando las fuentes históricas son unilaterales y resulta imposible saber cómo Moctezuma veía a los españoles : « Tomarlo como personaje de novela [...] es un absurdo » (« Quinto fragmento de novela »⁶).

Es cierto sin embargo que, para llenar tales lagunas, el novelista dispone del lente de la imaginación y del derecho de usarlo :

la cancha para el escritor es libre, no hay más regla del juego que la fantasía, no hay márgenes. Se puede decir que Moctezuma es lo que a uno le dé la gana. [Pero entonces], no será como sería de ser cierto, de no estar condenado, por la demolición de su ciudad, a ser visto como por miopes, amén.

¹ *Ibid.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 97.

³ *Ibid.*, p. 39. Otro ejemplo : al considerar los materiales de la novela potencial, piedras metafóricas, la narradora comenta que su terror a la vista de la famosa estatua de Coatlicue, la diosa de la falda de serpientes, no sería el mismo « si yo la viera allá donde estuvo, donde fue como era, rodeada de quienes la tallaron y para lo que la labraron », « tercer fragmento de novela », *ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ *Ibid.*, p. 76.

Una vez más, la novela deseada es imposible (« Sexto fragmento »¹), porque si bien el novelista es aquel que miente, la historicidad del personaje, el hecho de que fue un personaje real, una persona, impide « mandar cualquier verdad a la porra » (« séptimo »²). Y de paso, echando una mirada crítica sobre la historiografía oficial igual que en su confrontación de crónicas indígenas y españolas, Carmen Boullosa pone en tela de juicio las aseveraciones españolas partidarias que hacen de Moctezuma un hombre supersticioso, indeciso, cobarde, que se habría dejado vencer pasivamente : « Entendí que lo que Moctezuma no pudo hacer fue mirar de frente lo que sobrevenía »³. El personaje acartonado se ha vuelto « persona », individuo, lo que es condición de la novela : « Sólo donde la idea de persona resplandezca, qué digo resplandezca, ¡enceguezca !, vuelva invisibles el resto de los formatos de la vida, aparece la novela » (« octavo »⁴).

Porque la novela exige a la vez distancia e identificación, « en dos viajes radicalmente distintos »⁵ y por eso imposibles, expone el « Último capítulo » : la distancia necesaria a la novela histórica impide la identificación y la búsqueda de la « persona » obstaculiza la mirada histórica : « No hay novela en el mexicana. No hay novela posible »⁶.

Y sin embargo, autónoma y exigente, « Novela me fuerza a continuar con la historia... »⁷.

Llanto no es una novela histórica sino una metanovela, una novela experimental compleja y seductora. En ella, Carmen Boullosa reflexiona sobre la escritura narrativa de la historia, expresando una exigencia de verdad que parece condenar implícitamente la llamada « nueva novela histórica », los Cristóbal Colón, Perón, López de Aguirre, etc. de los Alejo Carpentier, Tomás Eloy Martínez, Abel Posse, etc. que se dieron el derecho de llenar con su imaginación los vacíos de la historiografía⁸.

Para Carmen Boullosa, el pasado, « sellado para siempre »⁹, no puede ser dicho, pero tampoco puede ser negado ; « la memoria india [es] imborrable e imposible de evitar, irrecuperable e inalcanzable », igual que Cortés es « irrecuperable para siempre, para siempre vivo » (« noveno »¹⁰). Y la novelista abandona su « novela imposible », llorando y pensando « en la novela que yo hubiera querido escribir sobre este encuentro, la novela que las musas me decidieron imposible » (« Última palabra »¹¹).

¹ *Ibid.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁸ Recordemos que entre los novelistas de la llamada « Nueva novela histórica » el mexicano Fernando del Paso, en *Noticias del Imperio*, expresa la misma exigencia de verdad histórica, logrando probablemente unirla a la mejor imaginación novelesca, aunque con otros medios.

⁹ Carmen BOULLOSA, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118-119.

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

Pero el deseo de novela es el más fuerte ; « Novela » exigía ser escrita y, algunos años después, Carmen Boullosa publica *Cielos de la Tierra*¹ que, por su tema y motivos, bien pudiera ser el proyecto abortado de 1992 ahora logrado. Ningún subtítulo para insinuar dudas o inquietudes. Al contrario, la entrada en el texto se hace por una carta al « Querido lector », firmada Carmen Boullosa, cuya primera frase, con los artificios del género, afirma la índole del contenido con firmeza : « Esta novela no es una novela de autor, sino de autores »².

La nueva novela ya no se presenta como el cajón de sastre caótico que era *Llanto* ; al contrario, su estructura sencilla y apaciguada, aclarada de entrada, entreteje armoniosamente los tres relatos de tres narradores que pertenecen a tres épocas distintas, pasado, presente, futuro. El narrador principal, Hernando de Rivas, indio nacido en 1526 en Tezcoco y que por lo tanto vivió los primeros años de la colonización, ex-alumno del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco³, ya anciano redacta el relato de su vida en latín. Estela Ruiz, mexicana de cuarenta años que pertenece a nuestro presente, encuentra el manuscrito según una convención literaria clásica, decide paleografiarlo y traducirlo secretamente. Lear, la mujer del futuro que se afana por preservar la memoria de los hombres « de la Historia », encontró el manuscrito escondido en lo que fue la Biblioteca del Colegio de México y pretende salvarlo.

La relación temática con *Llanto*, el derrumbe de civilización que conoció el siglo XVI mexicano en relación con el que amenaza el nuestro, es evidente. Carmen Boullosa ha conservado sus personajes de mujeres intelectuales, repartiéndolas entre presente y futuro, pero realizando una modificación fundamental en la elección del protagonista. Moctezuma resultaba imposible por los problemas estéticos planteados por un personaje histórico de primer plano, atractivo humano y literariamente pero cargado en exceso por el peso de la realidad histórica individual y colectiva. El talento de la escritora consiste en lograr sustituirlo por un personaje de ficción, acallando así sus escrúpulos y dejando rienda suelta a su deseo de novelista de inventar ; sin embargo, la historia personal de su nuevo héroe, verosímil⁴, se integra perfectamente en el cataclismo vivido por los mexicas de principios el siglo XVI. La novelista cuidó también de evitar el momento álgido de la conquista, excesivamente documentado, escogiendo los años en que todavía subsistían rastros del antiguo mundo náhuatl condenado, al mismo tiempo que se estaba edificando la Nueva España sobre nuevas bases.

Hernando de Rivas encarna aquel momento de transición dramático, en todos los aspectos de la vida humana y social. Es la memoria viva de los antiguos tiempos desaparecidos, pero se inscribe en la nueva época y el Colegio de Santa Cruz lo capacitó para ser instrumento de transmisión y servir de puente entre pasado y porvenir. Carmen Boullosa logra así conciliar la distancia necesaria a la comprensión, y la proximidad de la tragedia humana que hace posible

¹ Carmen BOULLOSA, *Cielos de la Tierra*, México, Alfaguara, 1997.

² *Ibid.*, p. 9.

³ El « Imperial Colegio de la Santa Cruz » de Tlatelolco, fundado en 1533 y de corta duración, fue excepcional ya que fundado por los franciscanos para hijos de indios, e incluso destinado a formar los primeros elementos de un clero indígena, lo que se frustró por oposición general, como aparece en la novela (p. 220). Fray Bernardino de Sahagún fue uno de sus maestros, y allí recogió el material para su *Historia de las Cosas de la Nueva España*. Cf. Georges BAUDOT, *Utopie et Histoire au Mexique, les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine (1520-1569)*, Toulouse, Privat, 1977, p. 103 y 110.

⁴ Es lícito pensar en uno de los alumnos del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, Antonio Valeriano, uno de los informantes de Sahagún : cf. Georges BAUDOT, *op. cit.* p. 112. Valeriano aparece fugitivamente en la novela, p. 189-190.

la identificación, al mismo tiempo que le permite al lector compartir la privación de identidad que sufren Hernando y sus congéneres.

Por otra parte, en *Llanto* sólo aflora la idea que el mundo actual está viviendo una crisis comparable a la del mundo mesoamericano del siglo XVI ; en cambio, en *Cielos de la tierra* la disociación de los tiempos y la creación del futuro apocalíptico de ciencia-ficción permiten ir más allá : los contemporáneos de Lear, sobrevivientes como ella de nuestro mundo ya desaparecido, van abandonando deliberadamente su humanidad, sus capacidades de hombres, transformándose paulatinamente en animales. Sólo ella lucha por salvar el manuscrito de Hernando, por salvar la palabra, la memoria y los libros, los libros en los que el Moctezuma de *Llanto*, maravillado, veía su mundo desaparecido :

Porque los libros vencen la muerte de una manera muy distinta a como lo hemos conseguido los sobrevivientes. Desde el momento en que los libros fueron escritos, empezaron a parlotear con el pasado y con el futuro. Los libros siempre han sido memoria hacia otros tiempos, los que ya fueron, los que serán, los que no pudieron ser o no podrán ser o pudieron haber sido...¹

Así queda justificado el deseo de novelar.

Jacqueline COVO-MAURICE

Université Charles-de-Gaulle-Lille 3

¹ Carmen BOULLOSA, *Cielos de la Tierra*, op. cit., p. 21.

BENIGAR OU LA QUÊTE D'UNE RECONNAISSANCE SANS CESSE PLUS LOINTAINE ET INACCESSIBLE

Dans bon nombre de pièces de théâtre d'Alejandro Finzi, auteur dramatique argentin contemporain, le désir d'accomplir une œuvre qui permettra à son auteur d'être reconnu et le souci de préserver celle-ci sont patents. Auteur d'une trentaine de pièces, Finzi appartient à cette génération de dramaturges qui « créent un discours mixte proche de l'essai, du poème, de la conférence scientifique »¹. Sa pièce *Benigar*², jouée à Neuquén (Patagonie) en 1989 par la troupe *Río Vivo*, illustre cette figure du désir avec un texte éminemment poétique où les éléments naturels sont omniprésents, en particulier l'eau et le vent.

Finzi s'inspire de l'histoire du personnage historique Benigar qui a fui en 1908 sa Croatie natale et ses études d'ingénieur pour la Patagonie où, passionné par l'étude des langues, il peut étudier la langue mapuche, observer les Indiens mapuches, comprendre leur mentalité et leur donner existence grâce à ses écrits, en particulier *La Patagonia piensa*. Marié successivement à deux femmes patagones, Benigar « bien que venu de terres lointaines se considère et se sent patagon jusqu'au plus profond de lui-même »³.

Dans la pièce de Finzi, Benigar devenu agriculteur, marié à une jeune femme mapuche, Sheypukiñ, a terminé, loin des reproches de son père, son dictionnaire en onze langues différentes. Mais son œuvre vient d'être emportée par une crue du fleuve Colorado. Benigar, une lampe à la main, tente de récupérer une à une les pages de son dictionnaire qui flottent sur l'eau : ses efforts demeurent vains. Seul le personnage de Benigar est présent sur scène, la voix du fleuve Colorado, le bruit du vent accompagnent le héros dans son long monologue qui bien souvent devient dialogue intérieur et nous plonge hors du temps et loin de l'espace de la représentation théâtrale. Car tous les fantômes qui peuplent l'imaginaire de Benigar s'éveillent et nous assistons à des dialogues dans lesquels Benigar les interpellent, ainsi l'auteur nous permet-il de vivre divers moments de la vie de son personnage.

Si l'on adopte la perspective psychanalytique de Freud, les créations de l'artiste sont « les satisfactions imaginaires de désirs inconscients, tout comme les rêves »⁴. Or, Freud voit avec lucidité les limites de la compréhension analytique :

Mais nous devons avouer aux profanes, qui attendent ici peut-être trop de l'analyse, qu'elle ne projette aucune lumière sur deux problèmes. L'analyse ne peut en effet rien nous dire de relatif à l'élucidation du don artistique, et la révélation des moyens dont se sert pour travailler l'artiste, le dévoilement de la technique artistique, n'est pas non plus de son ressort.⁵

Cependant, en tenant compte des réserves formulées par Freud, la démarche psychanalytique semble convenir à l'étude de la pièce de Finzi. Deux grandes forces, tout au long de la pièce, vont s'opposer au désir de Benigar : d'une part, le père de Benigar qui est resté en

¹ Beatriz TRASTOY, « El monólogo teatral como estrategia narrativa », in *El teatro y sus críticas*, Osvaldo Pelletieri, ed., Galerna-Facultad de Filosofía (UBA), 1998, p. 175.

² Alejandro FINZI, *Benigar*, Fondo Editorial Neuquino, 1994. On peut trouver cette édition à la Biblioteca iberoamericana de Berlin.

³ Juan BENIGAR, *La Patagonia piensa*, Neuquén, Siringa libros, 1978.

⁴ Sigmund FREUD, *Ma vie et la psychanalyse*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1950, VI, p. 81.

⁵ *Idem*.

Croatie, et d'autre part, le fleuve Colorado né dans les Andes aux confins Nord de la Patagonie. Deux forces toutes deux omniprésentes, l'une virtuelle et l'autre bien réelle ; l'image du père hante l'esprit de Benigar alors que le fleuve impose sa présence.

La pièce s'ouvre sur la voix du fleuve Colorado mêlée au souffle du vent, c'est celle d'un fleuve nourricier qui est aussi la mémoire des événements survenus en Patagonie, il nous conte la vie de Benigar dont l'activité a été très étroitement liée à celle des fleuves. Mais les éléments se déchaînent et, voici que, en un flash back, survient Benigar qui lutte contre le courant du fleuve Colorado. Celui-ci n'est plus le bienveillant patriarche, père nourricier, source de vie, mais une force impétueuse et inexorable à laquelle se heurtera notre héros jusqu'à la fin de la pièce, sorte de père patagon qui supplée le père biologique absent.

L'image de ce père biologique dont Benigar s'est éloigné le plus possible pour pouvoir conquérir son indépendance et affirmer son désir d'étudier les langues et non pas de construire des ponts comme ses études d'ingénieur le lui auraient permis, l'obsède sans cesse. Alors qu'il vit un moment tragique, alors qu'il désire ardemment retrouver les pages de son œuvre, alors qu'il ne tient pas compte de l'inquiétude de sa femme, Sheypukiñ, restée sur la berge, les souvenirs de son séjour étudiant à Prague surgissent à lui, amenés par la découverte d'une page de son dictionnaire, le p de page évoquant le P de Prague. Les paroles prononcées il y a bien longtemps par son père le blessent encore plus. Benigar interpelle en vain son père, qui ne répond pas : « – Toi, avec la linguistique, avec les langues, tu ne vas pas apprendre à construire des ponts ni des barrages ! / – Pourquoi, Père ? Père ? Veux-tu me répondre ? »¹.

Or, Benigar a terminé, loin de Prague, son dictionnaire, et son œuvre pourrait le réconcilier avec son père qui en tirerait une grande fierté. Nous remarquons donc le double désir de Benigar, l'un, celui de retrouver son œuvre, entraînant l'autre, le désir d'être reconnu par son père.

Et c'est toute sa vie qui va réapparaître par bribes au fil du texte. Ainsi surgit l'image de son professeur qui condamne « ses vices littéraires »² et ne comprend pas la décision du jeune homme qui abandonne ses études d'ingénieur pour partir en Argentine, alors qu'il est sur le point de devenir à Zagreb « un jeune et brillant ingénieur : orgueil de sa famille, orgueil de l'Université »³. Benigar aurait alors comblé le désir des autres et il en aurait tiré la reconnaissance de ses semblables.

Dans les moments où les fantômes de sa vie passée ne l'habitent pas, il revient à la réalité présente et, isolé au milieu du fleuve, il appelle sa femme qui ne répond pas. Il sait qu'elle s'inquiète, tente de la rassurer : la nuit tombe, elle est seule avec les enfants dans une charrette sur la route qui conduit de Catriel, le village où ils ont vécu jusqu'alors, à Aluminé, leur futur lieu de vie. Alors la voix du fleuve Colorado, le protecteur des Patagons, le gronde et le blesse comme celle de son propre père. Il lui reproche d'être un mauvais père, un mauvais agriculteur et de n'avoir pas su mettre à profit les terres de la Colonia Catriel. De plus, Benigar part sans aucune reconnaissance des habitants : « Demain à l'aube nous partirons, nous quitterons

¹ Alejandro FINZI, *op. cit.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Idem.*

Catriel, et ils ne te diront pas un mot »¹. Mais le désir de récupérer le dictionnaire est le plus fort et il ne peut s'en aller sans son œuvre, c'est pourquoi, bien que la nuit soit tombée, il poursuit ses recherches.

La non-reconnaissance des Patagons de Catriel lui rappelle l'humiliation ressentie lors de l'attribution des terres à son arrivée en Patagonie. La phrase du fonctionnaire chargé de l'embauche des étrangers – « on ne sait pas qui est qui [...] beaucoup d'études et peu d'argent [...] j'ai pour vous, pour commencer un travail d'agriculteur dans la Colonia Catriel »² –, vexe profondément Benigar qui imagine aussitôt la réaction qu'aurait eue son père s'il avait été présent : « Agriculteur, toi, le fils de l'illustre professeur Benigar ! »³. C'est en fait ce que le jeune Benigar a ressenti et qu'il n'ose avouer. L'image que Benigar a de son père est semblait-elle élogieuse, puisqu'il mentionne ses titres, que secrètement il envie. Il réagit comme réagirait son père face à la défiance et au mépris. D'autant plus qu'il ne se sent pas bien accepté par sa terre d'adoption.

Mais ce qui le retient en Patagonie, c'est aussi son amour pour Sheypuquiñ. Avec tendresse, il évoque leur rencontre, leur vie commune, « la couleur de tes cheveux qui change avec les dernières heures du jour »⁴, et aussi un secret :

[...] maintenant que tu ne m'entends pas, que tu es sur l'autre rive, à attendre que je revienne, je peux te le dire : voilà pourquoi dans mon dictionnaire au mot amour j'ai mis le nom de la couleur de tes yeux dans chacune des langues que j'ai apprises au fur et à mesure que passent les ans.⁵

Sheypuquiñ est intimement associée à l'œuvre de son mari.

L'amour que lui porte Benigar est encore une autre entrave au désir de reconnaissance de Benigar par son père, celui-ci se montre violent et méprisant : « Non content d'abandonner ta patrie, de quitter la Croatie, tu trahis ton sang pour te marier avec une femme sauvage, primitive, inculte ! [...] Toi, mon fils, loin du monde civilisé... »⁶. Et Benigar réplique : « Ton monde civilisé qui est primitif, inculte et sauvage : comment peut-on l'appeler autrement face au rapt permanent de terres qui au nom de tes valeurs est fait au peuple de mon épouse ? »⁷.

Benigar prend résolument parti pour la cause patagonne et promet des jours meilleurs à Aluminé. Mais au préalable il enverra son livre à un éditeur de Zagreb. À nouveau le désir de l'œuvre achevée et reconnue en Croatie s'impose à lui, et il imagine son père à l'imprimerie demandant le dictionnaire multilingue de son fils pour l'envoyer à Aluminé ; il aurait joint pour son fils une lettre de félicitations. La reconnaissance tant souhaitée est toute proche, mais une lettre de Zagreb lui annonce la mort de son père. Une fois le père mort, l'image de celui-ci ne semble plus obséder Benigar qui se trouve en quelque sorte libéré ; jusqu'à la fin de la pièce, on ne relève plus aucune allusion au père.

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 100.

Aussi Benigar va-t-il chercher à accéder au désir de l'autre, celui de son épouse mapuche. Elle souhaite qu'il la rejoigne sur la berge pour entreprendre avec leurs enfants leur long voyage jusqu'à Aluminé, loin du courant du fleuve Colorado. Par contre, Benigar repousse le désir de ce fleuve, son unique ami, son confident depuis son arrivée à Catriel, qui désire savoir ce que contient l'œuvre que Benigar garde jalousement et qui voudrait que Benigar la lui donne :

– Je veux connaître.

– Connaître ?

– Ce que toi, Jean, tu as consigné sur ces feuilles. Comment pourrais-je, moi, connaître d'autres latitudes, d'autres lieux, d'autres histoires ? Tout est très loin de moi et si près, dans ton dictionnaire.¹

Tout comme il s'opposait à son père, Benigar s'oppose au désir du fleuve, il ne semble avoir aucune dette à l'égard de ce compagnon de solitude. Alors le fleuve, fou de rage, et le vent de Patagonie s'unissent pour détruire les feuilles du dictionnaire qui séchaient sur la berge.

Face à la triste réalité, Benigar ne se sent pas vaincu, il s'accroche à son rêve : « Non, je ne vais pas les perdre, non ! »². Pour ne pas décevoir Sheypukiñ, il passe outre les méfaits du fleuve : « Va aux charrettes et cherche quelque chose pour me sécher : les feuilles je les ai toutes, je savais où les trouver, c'est le fleuve qui me l'a dit »³. Benigar tente peut-être de se réconcilier avec le fleuve et ne veut pas attribuer la faute de la perte de son œuvre à un fleuve vénéré par les Mapuches. D'autre part, comme son œuvre écrite ne peut plus entraîner la reconnaissance paternelle, Benigar, libéré des contraintes de l'écrit, va pouvoir poursuivre l'étude de la langue orale des Mapuches, la langue de son épouse et consacrer plus de temps à sa famille. Nous assistons alors à une sorte de renaissance de Benigar ; toujours en quête de reconnaissance, il projette de construire un atelier de tissage mu par les eaux du fleuve d'Aluminé. En cela, d'ailleurs, il rejoint le désir de son père biologique : voir son fils construire des ouvrages d'art sur les fleuves. Et malgré la violente colère du fleuve Colorado il va accéder au désir de l'Autre, celui des Mapuches, et va œuvrer pour le bien de la Patagonie.

Le destin de notre héros semble conforme au destin de l'homme tel que l'énonce Amadeo López : « L'homme est partout étranger, en quête de racines, mais aussi, et peut-être pour cette raison même, en quête d'un *ailleurs* de plénitude qu'il poursuit tout en ayant conscience qu'il est inatteignable »⁴. Aussi la pièce *Benigar* est-elle non seulement l'itinéraire semé d'embûches d'un homme épris de justice sociale, en lutte contre le monde bourgeois dont il est issu, le désir d'un individu qui recherche la reconnaissance de son père et de ses semblables, mais aussi la quête d'un *ailleurs* de plénitude. Le désir de Benigar, bien qu'entravé par de nombreux obstacles, bien que privé de son principal objet, le père, resurgit et prend un nouvel essor.

Denise DELPRAT

¹ *Ibid.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 106.

³ *Idem.*

⁴ Amadeo LÓPEZ, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 51.

SEXE, POUVOIR, RICHESSE. LA SOCIÉTÉ VÉNÉZUÉLIENNE MALADE DE DÉSIRS

La fiction en prose a toujours tendu entre deux pôles idéologiques, donnant à l'écrivain une fonction sociale plus marquée que d'autres genres littéraires où la valeur esthétique prenait le dessus sur les valeurs morales. Aussi reconnaît-on, dès la naissance du récit en Amérique latine, la force de l'épopée, puis, dans la période classique et jusqu'à nos jours, des objectifs de moralisation qui conduisent à lire presque tout le roman et une grande partie du conte à travers le précepte *castigat ridendo mores*. Appliquée au théâtre comique, cette règle rend compte de la satire de mœurs très fréquemment entreprise par le prosateur.

Au début de l'ère républicaine, alors que la poésie ou le théâtre en vers demeurent des genres supérieurs, le genre mineur du récit en prose est devenu un instrument privilégié dans la construction des littératures nationales. Ce trait du réalisme – lien entre réalité référentielle et idéologie – se renforce dans la première moitié du XIX^e siècle après le succès en Espagne et dans tout le monde hispanique des *Artículos de costumbres* de Mariano José de Larra ; on peut y voir une reconnaissance de la fonction sociale du prosateur en langue espagnole.

La finalité épique et la représentation moralisatrice sont les voies où s'engagent les différents genres (en littérature comme dans les autres arts) dès la fin de la troisième décennie du XIX^e siècle ; elles accompagnent fort bien l'imitation des modèles romantiques européens et mieux encore, le développement du réalisme, à l'instar de la *Comédie humaine* de Balzac¹.

L'apparition du régionalisme littéraire et les idées modernes de nationalité sont concomitantes. Aussi voit-on le récit en prose diffuser les débats de la période républicaine : l'un des thèmes le plus souvent abordé est l'état du pays. Les idées nouvelles apportées par les fondateurs de la sociologie y contribuent évidemment, mariant la dénonciation des maux de la société avec une vision pessimiste de l'histoire de cette société où l'on voit se faufiler le positivisme d'Auguste Comte, mais fortement teinté de pessimisme. Ainsi, les républiques naissantes rangent-elles souvent une grande partie de leur population dans des niveaux primitifs de l'humanité (la pensée magique ou prélogique des Indiens et celle des Noirs) et se donnent pour tâche primordiale de l'élever vers les états supérieurs de la rationalité positive. Au XX^e siècle, le pessimisme de Spengler (*Le déclin de l'Occident*, 1916) modifie l'idée de nationalité et encourage le discours raciste sur la supériorité des peuples et cultures de l'Europe. Les écrivains adhèrent parfois à cette théorie et se font les propagateurs de l'appel à l'immigration européenne et à la marginalisation des Indiens et des Noirs alors même que les constitutions des différents pays ont proclamé l'égalité des hommes et adopté le modèle de souveraineté du peuple et le suffrage universel.

Ce pessimisme est compensé par les aspirations moralisatrices, fort semblables au modèle rédempteur catholique qui demeure sous-jacent aux différentes formes de la satire, mais il va

¹ Pour situer la création littéraire en Amérique latine dans un vaste ensemble d'histoire de la pensée occidentale, rappelons que *l'Avant propos* de Balzac à sa *Comédie humaine* est de 1842 (dans la treizième année de son ambitieuse entreprise) ; les frères Goncourt publient en 1879 leur roman *Germinie Lacerteux*, dont la préface expose la théorie de la documentation minutieuse, à l'instar du carnet de croquis du peintre ; enfin l'essai de Zola *Le roman expérimental* est aussi de 1881. La vie des humbles, les cruels destins des pauvres offrent matière à représentation, mais la volonté de l'écrivain est d'observer dans l'écriture elle-même, les possibilités d'évolution des maux de la société. Voir une synthèse de la question dans Pierre CHARTIER, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, 216 p. Colette BECKER, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, 200 p. Georges LUKACKS, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.

se transformer profondément avec des idées nouvelles de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle.

L'image de l'homme malade, au physique et au moral, vient de la pensée des Lumières, elle prend un tour nouveau avec l'essor de la médecine expérimentale qui donne une assise scientifique neuve à des notions naguère moins concrètes et moins rationnelles. En littérature, le naturalisme propose l'étude expérimentale de la société, la préparation d'un diagnostic en vue d'une politique qui remédie aux malheurs. La littérature latino-américaine du XX^e siècle est profondément marquée par cette volonté, sans doute peu exprimée dans la forme du roman et cependant présente dans plusieurs pays. Les exemples étudiés dans ce travail concernent le Venezuela.

Le XX^e siècle s'ouvre sur la psychologie des profondeurs dont les catégories rendent caducs les clivages entre la matière et la pensée qui avaient dominé jusque-là la représentation de l'humanité. Cet apport fondateur des Sciences de l'Homme, retentit bientôt aussi dans l'art et tout particulièrement la littérature.

LES MAUX DE LA NATION

Les prosateurs vénézuéliens du XX^e siècle se sentent les héritiers d'écrivains *costumbristas*, au sens plein du terme. Le plus intéressant d'entre eux est Pedro Emilio Coll¹, qui trouve dans la représentation des valeurs paysannes des exemples de la robuste santé physique et morale du Venezuela et offre comme message une sorte de bucolique, une optimiste et gracieuse image juxtaposée à l'inquiétude que lui donne l'irruption de modes étrangères dans la société citadine, raison pour laquelle il est qualifié de *criollista*. Dans sa génération on trouve une tendance plus moralisatrice et capable d'agir sur le monde, selon ses moyens.

C'est ainsi que la prose de Rufino Blanco Fombona (1874-1944) est le plus souvent dénonciatrice, dans les *Cuentos americanos*² (1904, sous-titrés *Dramas mínimos*) puis dans ses romans ; nous nous intéressons ici à *El hombre de hierro* (1907) *El hombre de oro* (1914), et *La mitra en la mano* (1927). Les contes campaient des personnages de paysans, d'artisans, de citadins oisifs ou besogneux (employés de commerce, solliciteurs d'emploi public, avocat entremetteur, politiciens simoniaques, administrateurs véreux accapareurs des biens d'autrui) et des victimes des appétits, faute de courage pour affronter l'adversité ou touchés par un désastre de la nature ou de l'histoire du Venezuela. Les romans donnent plus d'ampleur à la dénonciation ; par une progression significative, ils désignent les puissants et les ambitieux comme propagateurs des maux de la patrie, ou comme incapables d'y remédier, voués à leur intérêt particulier plutôt qu'au bien commun. Les titres en sont ironiques, *El hombre de hierro*, a pour héros (anti-héros) un brave homme plein de vertu et d'ardeur au travail, mais dont l'univers est tristement borné. Ce personnage de Crispín est une victime, le qualificatif d'homme de fer lui est décerné pour son application à tenir à jour les opérations de la société commerciale Perrin y Ca. Par étapes, les chapitres en font un modèle de ce qu'on appelle des vertus négatives, conforme à la morale d'un temps ancien dans la stricte observance des dix commandements et d'une piété quasiment enfantine. Autour de lui, il n'y a qu'envieux et pro-

¹ Pedro Emilio COLL (1872-1947), *Palabras*, Caracas, Imprenta Bolivar, 1896 ; *La colina de los sueños*, Caracas, Edit. Rescate, 1959.

² Rufino BLANCO FOMBONA, *Cuentos americanos*, Madrid, Casa Editorial de la Viuda de Rodríguez Serra, 1904, *El hombre de hierro*, Caracas, Tipografía americana, 1907 ; *El hombre de oro*, Madrid, Editorial América, 1914 ; *La mitra en la mano*, Madrid, Editorial América, 1927.

fiteurs ou personnes influentes qui profitent de sa simplicité et de sa générosité. La famille Luz appartient à l'oligarchie (un peu appauvrie au fil de l'histoire mais encore capable de soutenir son rang en tenant maison à Caracas grâce aux revenus d'une plantation de café et d'une autre de canne à sucre, dans les fertiles vallées de l'Aragua, au sud de la capitale. Revenus arrondis par les loyers de quelques maisons en ville et ceux des actions de la banque : en somme, une position au sein de la grande bourgeoisie nationale, mais que la mort prématurée du père a détachée des influences politiques qui allaient avec l'ensemble. Les frères aînés administrent chacun l'une des plantations, le frère cadet, le préféré de la mère, dépense l'argent de la famille en agitation mondaine et entreprises sans lendemain. Une girouette qu'emportent facilement le désir de briller et la quête du plaisir.

L'honnête mais médiocre Crispín travaille, soutenant le modeste train de vie de la maison-née. Quand il se marie avec une jeune fille de bonne famille mais pauvre, il ne s'aperçoit pas qu'elle ne lui rend pas l'amour qu'il lui porte. La situation se développe avec l'entrée en scène d'un jeune séducteur tête-en-l'air qui se fait un plaisir d'allonger la liste de ses conquêtes et de compromettre la réputation de femmes respectables. Ce piment conventionnel de l'intrigue romanesque est ici tourné vers le tableau de la faute, l'adultère. L'épouse infidèle va avoir l'enfant que son mari ne lui avait pas donné, mais c'est un enfant malade, infirme, l'image est chargée de sens, la jeune femme égoïste et profiteuse s'en désintéresse. Le père putatif, comble de la sottise, mais aussi comble de la bonté, entoure de tendresse ce rejeton. Arrivé à ce sommet de la dénonciation de l'immoralité, le récit nuance les ombres et les teintes du tableau : Crispin est tourmenté par la malveillante révélation de cancans sur les amours de sa femme, il tombe malade, la tuberculose l'emportera en peu de mois, entouré des soins de sa famille et de sa femme qui a retrouvé un semblant de sens moral et éprouve quelque repentir. C'est un des rares éclairs d'espérance de ce roman, avec un épisode assez curieux qui semble préparer le troisième roman : un prédicateur d'origine vénézuélienne, mais formé à l'étranger dans une congrégation catholique, est revenu au pays avec l'idée de réveiller la foi dans un pays qu'il considère comme écarté de la religion¹.

La société vénézuélienne est dévorée par les appétits et l'égoïsme. Crispin est victime de l'abus d'autorité de sa mère, de l'égoïsme de ses frères (qui se « dévouent » à diriger les plantations familiales, mais négligent d'en remettre les fruits), de la tromperie de sa femme. En revanche, les succès en société sont accordés à la séduction, l'intrigue, la conspiration. Il n'est pas jusqu'à l'action de rétablissement de l'ordre qui ne soit noircie, comme le montre un chapitre dans la plantation de café : un soulèvement, un de plus dans l'histoire des *caudillos* du XIX^e siècle, entraîne la venue d'une force militaire du gouvernement qui se fait un plaisir de détruire la récolte.

El hombre de oro concentre la critique sur une partie des manœuvres d'accaparement, l'argent. On retrouve dans ce roman le modèle balzacien de l'avare, mais cette fois au centre d'un

¹ Le lecteur reconnaît un des thèmes historiques de la fin du XIX^e siècle qui a vu Rome susciter des « missions » pour moderniser et réactiver la vie religieuse. Le texte évoque aussi le conflit permanent entre autorités de l'État et congrégations : depuis l'époque de Guzmán Blanco, les gouvernements libéraux avaient interdit les congrégations, comme cela s'était fait dans bien d'autres pays, notamment en Europe. Le clergé séculier demeurerait bien implanté. Le roman oppose l'élévation de la spiritualité du Père Iznardi et l'étroitesse de vue de la hiérarchie ecclésiastique locale attachée à accumuler des richesses et à maintenir un ordre moral aussi tyrannique que l'ordre politique, au temps de Cipriano Castro.

tourbillon où tous les vices dansent une farandole effrénée¹. L'avare de R. Blanco Fombona achète l'appui des hommes qui le serviront et l'attachement des femmes, il perdra l'un et l'autre avec les déboires de ses opérations. De peu honnêtes commerces, la volonté de pressurer les plus pauvres, la corruption des politiciens, donnent au personnage de l'usurier devenu financier une fonction destructrice à laquelle le roman oppose les valeurs du travail productif, de l'effort persévérant et constructif, montrant comment la puissance de l'argent fascine les hommes au point d'annuler en eux les valeurs qui avaient guidé leur action, détournant leurs talents pour les réduire à une cupidité appelée ici matérialisme. Sans doute, devons-nous voir dans ce roman moins d'une dénonciation morale, une satire sociale et politique, pourtant présente, que l'une des thèses favorites des libéraux, soutenues volontiers par R. Blanco Fombona : l'accumulation de richesse ne doit pas être figée par la conservation des biens et de l'ordre ; la richesse doit circuler pour se renouveler et croître ; le travail rémunérateur et productif est la voie de la prospérité où doit s'engager la nation toute entière.

Que se miren en este espejo de mi país y otras barabarocracias donde triunfan y pelechan el usurero sin escrupulo, la mujer sin pudor : los Iriarte, los Chicharra, los Rata, las Emmerich [...]

Que se aprenda, por otra parte, a estimar a quienes, como las Agualonga del libro, fracasan en ése o parecidos mundos. Fracasan precisamente por altivos, por honrados, por verídicos, por buenos [...]

Muchos toleran, si no aplauden, la transitoria bancarrota moral de nuestro país, en vista de la segura ascensión de nuestro país hacia la riqueza pública. Yo no [...]²

Une quête de vraies valeurs est proposée d'un roman à l'autre, mais en contrepoint, car ce sont les méchants qui triomphent. Si le malheur frappe l'avidé personnage, l'homme d'or, ce ne peut être tenu pour une revanche de la vertu, c'est au contraire le triomphe de nouveaux fauves dévoreurs : croqueuses de diamants, avocats escrocs, rustres enrichis par la violence politique.

Il n'est pas jusqu'à cette puissance moralisatrice et civilisatrice que veut être l'Église qui ne participe aux ravages. *La mitra en la mano*, par son titre provocateur, s'en prend à ceux qui contrefont la sainteté pour satisfaire les démons qui les dévorent : l'orgueil, la convoitise. Le personnage central est le curé Blandín (ce nom ironique dénonce l'allure doucereuse sous laquelle il dissimule un féroce égoïsme et des appétits mal réprimés). Les consolations de la religion sont tarifées, la doctrine religieuse se mue en formules dogmatiques, le rituel fige la vie au lieu de l'exalter, la mort n'appelle pas la rédemption mais le châtement et la soumission. Ce pouvoir malsain atteint son comble auprès des femmes : le roman construit une grande part de son intrigue autour des manœuvres du prêtre pour séduire une veuve appétissante et assez riche. Il en fait sa maîtresse tant qu'elle sert son besoin de plaisir et qu'elle le pousse dans la société ; mais vient un point où il lui devient nécessaire de montrer enfin un peu de vertu, il la renvoie alors à l'austérité de son veuvage pour mieux s'assurer d'être élevé au rang d'évêque. Les personnages féminins occupent une place croissante dans la suite des romans de Blanco Fombona, parce que l'attirance sexuelle lui paraît offrir toutes les nuances de l'élan vital autant que de l'élan moral et toutes les turpitudes propres aux rebondissements romanesques. Le personnage de femme séductrice ou séduite, successivement conquise et rejetée, se retrouve dans un contexte plus politique repris dans *La bella y la fiera* (1931, le

¹ Remarquons que l'un des premiers romans vénézuéliens portait sur le même thème, José María MANRIQUE, *Los dos avaros* (Caracas, Imprenta de vapor de « La Opinión Nacional », 1879). Cf. Osvaldo LARRAZÁBAL, *José María Manrique*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966, (150 p. multigraf.).

² Rufino BLANCO FOMBONA, *El hombre de oro*, Madrid, Editorial América, 1914, 411 p., prólogo.

triomphe d'une femme prône la vanité des passions) et *El secreto de la felicidad* (1933, l'effacement d'une femme devant la force de la raison, la vertu conduit au bonheur)¹.

La conviction que le sommet des pouvoirs est occupé par des personnes indignes est une constante dans la prose de ce temps, et le mal règne donc sur tout le pays. Il en ressort une attente d'un bouleversement qui puisse remettre les choses à l'endroit. C'est le message répété d'un livre à l'autre. Les innombrables tares du pays sont résumées en une douloureuse plainte par un jeune personnage de *El hombre de hierro* :

– Pues bien, dijo Mario con fuego, quiero manifestar que nosotros, en cierto modo, ya no nos parecemos ni siquiera a España sino a los salvajes. No tenemos memoria nacional, ni para el bien ni para el mal, cosa de salvajes ; somos más supersticiosos que crédulos, como los salvajes ; somos de un individualismo feroz, como los salvajes ; y nos devoramos en guerras canibalescas, como los salvajes. Entiendes ?²

À la plainte de ce jeune conservateur qui fait porter la responsabilité du recul (selon les critères de l'époque) sur la succession de gouvernements libéraux enclins à l'anticléricalisme, répond le personnage du jeune prédicateur :

– Pero si aquí en rigor no hay clero. Se carece de vocación. Observe usted : no existe un solo nombre de familia patricia en las personas del clero ; no existe un solo varón eminente por la piedad, por la elocuencia, por el saber. La mayoría la constituyen mulaticos y gente de escalera abajo que se ordenan para ascender socialmente, no por fê.³

Et plus loin :

– Sí dijo, somos muy desgraciados. Usted tiene razón : aquí no se cree en nada. Aquí se ríe todo el mundo de los más nobles entusiasmos [...].⁴

Le courage moral donne un autre sens à la vie, l'esprit est capable de dépasser la matière et l'intérêt individuel. Certes, ce n'est pas contre la religion, mais contre l'inanité du clergé que le romancier écrit. Le prédicateur conclut, à la fin de ce chapitre :

¹ Dans ses journaux intimes, il n'est pas rare de lire de très « machistas » pages à propos de la femme : 1913, 12 de noviembre: « Desde el principio hasta el fin de la vida femenina, el clitoris es el rector. Mientras una mujer está enamorada de veras, todo lo que hace, dice y piensa aquel hombre a quien ama, le parece perfecto, superior a lo que hacen, dicen y piensan los otros hombres. La mujer enamorada no juzga, acata. Opina con el clitoris.

Quando el amor empieza a disminuir, la mujer empieza a comparar. Cuando el amor concluye, juzga, a menudo condena. Y cuando al amor ya muerto sucede la costumbre de la convivencia cotidiana con todas la pequeñas de la vida, hábitos, manías, enfermedades, deficiencias, la mujer, testigo inmisericorde y casi siempre incomprendido, se convierte en censor, en juez sin piedad. Sigue pensando con el clitoris. Nadie resiste su intimidad [...] » *Camino de imperfección*, Madrid, 1933, in *Diarios de mi vida*, Caracas, Monte Avila Editores, 1991, selección y prólogo de Ángel Rama, p. 285- 286.

² *El hombre de hierro*, II, cap. VI, p. 254. Quelques lignes auparavant, le personnage a regretté la disparition du modèle espagnol, la prééminence de la population indienne et noire. Il a été fermement rabroué par un de ses amis qui a dénoncé ses vues réactionnaires et son aveuglement face à l'histoire. Cette représentation d'un peuple où l'emportent des traits de catégories inférieures reflète le racisme de la période où Blanco Fombona écrivait son roman et qui trouve sa plus remarquable expression dans le livre d'Alcides ARGUEDAS, *Pueblo enfermo* (1909). Des penseurs positivistes, libéraux comme Blanco Fombona, reprendront souvent cette explication, pas seulement les conservateurs, comme le montrent entre 1920 et 1940, un certain nombre de livres, notamment les essais de Laureano Vallenilla Lanz.

³ Rufino BLANCO FOMBONA, *El hombre de hierro*, op. cit., p. 252.

⁴ *Ibid.*, p. 255.

– Ya saben : lo primero, abandonar la indiferencia, la cruel y estéril rechifla, creer y enseñar a creer en Dios. Que nuestro pueblo tenga fe en el Altísimo. La fe en los hombres, en el propio esfuerzo y en la felicidad vendrán después.¹

En somme, si la religion peut apporter le salut, c'est parce qu'elle élève l'âme et l'esprit, qu'elle unit les hommes. La critique des mœurs s'inscrit dans la morale traditionnelle, les fautes sont les symptômes d'une maladie du pays, les vertus doivent être réveillées, elles ont pour nom le sens patriotique et l'esprit de citoyenneté. La nation doit aspirer à plus d'humanisme, s'accomplir dans la volonté personnelle, dans l'effort, alors elle peut atteindre le bonheur, idéal libéral que prônent les positivistes sous le nom de progrès².

LE CARACTÈRE NATIONAL ET LE TRIOMPHE DU MAL

Cette lamentation prend une tonalité véritablement tragique sous la plume de José Rafael Pocaterra³, dont les *Cuentos grotescos* ont une source commune avec les *Dramas mínimos* de Blanco Fombona. L'écriture a changé profondément : le réalisme attentif au tableau régional s'est aussi chargé de force dramatique, le message est moins directement formulé. Les charges sont très précises contre une histoire où les vainqueurs usurpent la richesse présente et se parent des gloires du passé. C'est la tonalité des diatribes de *Vidas oscuras* (1916), le premier roman de cet auteur, vite apparu comme militant, dénonciateur véhément de la tyrannie et emprisonné pour avoir écrit contre Cipriano Castro et participé à des tentatives de renversement du dictateur Juan Vicente Gómez.

L'art de J. R. Pocaterra introduit le lecteur dans la façon de penser et de sentir de personnages bien typés et lui offre la saveur d'un parler local *llanero* : le vieux maître d'un *hato* (don Crisóstomo Gárate) et sa famille, descendants des conservateurs jadis puissants, nostalgiques d'une époque révolue, ils ont pour adversaires les libéraux tenants du modèle Fédéral. Les guerres de 1854 et de 1862 ont maintenant dégénéré en disputes verbales et sournoises manœuvres des nouveaux dirigeants pour grignoter peu à peu les biens des dominateurs de jadis. Les *peones* de la plaine penchent du côté de leurs attaches familiales, fidèles à l'oligarchie ancienne ou sbires du nouveau régime, quel qu'il soit. Au bourg voisin, le *Jefe* civil, autorité du Municipio (el General Estranón González) est un ancien *peón* que la vie militaire a écarté de tout travail paysan, il a appris à user de ses relations et à en abuser pour s'enrichir personnellement. Le curé, le maître d'école, le pharmacien sont souvent ses modérateurs, parfois ses complices, il s'agit pour chacun de trouver à vivre au mieux.

Comme dans *Tierra del sol amada* (1918) et dans *La casa de los Abila* (1946), la vraie richesse provient du travail lent et prolongé des années durant, sur une terre vaste, sous un climat pénible, mais une terre qui n'est pas ingrate. Tandis que ceux qui la quittent pour se lancer dans l'action armée ou pour aller à la ville, apprennent l'abus de la force, sont obsédés par

¹ *Ibid.*, p. 260.

² « Me preocupan el destino del hombre en general, y la idea de justicia. Como no soy filósofo, sino literato, estas y otras ideas se traducen en mí literariamente. ¿Qué es mi novela *El hombre de hierro*, bajo su máscara concreta y localista? Es la idea angustiosa de la injusticia triunfante en la tierra, de la bondad arrastrada por los suelos ; una protesta contra la ironía y la crueldad de la vida. », R. BLANCO FOMBONA, journal intime, cité par Manuel GRANELL, « La filosofía de la vida en las novelas de Blanco Fombona », in *Historia de la Cultura en Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1955, 2 vol, 326, 323 p., T. I, p. 252.

³ José Rafael POCATERRA (1889-1955), *Cuentos grotescos*, Caracas, Imprenta Bolívar, 1922. *Vidas oscuras*, Caracas, Maracaibo americana, 1916. *Política feminista*, Caracas, Tipografía Cultura, 1913. *Tierra del sol amada*, Caracas, Editorial Atena, 1918. *La casa de los Abila*, Caracas, Editorial Elite, 1946.

la possession des biens d'autrui et même la destruction des êtres qui s'opposent à eux, la plupart s'abaissent et se font les exécuteurs de quelque potentat momentanément arrivé au sommet, puis la roue tourne et l'histoire les balaie, les réduisant à la honte. L'injustice et la satisfaction d'appétits vulgaires sont opposées constamment à la fierté des héros des combats d'antan, la geste des lanciers *llaneros* de Páez, qui a donné l'indépendance au Venezuela¹. Cette fierté régionale est l'inspiratrice des modèles littéraires et idéologiques : les scènes pittoresques, les anecdotes et dialogues savoureux renferment une intuition nouvelle de l'art du roman, où l'élément épique nourrit l'imaginaire des personnages autant que leur expérience directe de la terre. Leur aptitude à rencontrer et survivre dans les forces élémentaires leur insuffle un élan tel que l'action est aisément superposée à l'illusion, la réalité au désir. L'action des ces romans construit une opposition entre l'esprit (siège des principes et donc de la vertu) et la matière. La faute consiste à laisser la sensualité et la passion l'emporter sur la volonté.

Dans les trois romans, l'illusion de la vie urbaine, celle d'une société policée qui n'a pas à se salir les mains en d'humbles travaux et qui peut se consacrer à embellir l'image de soi est le deuxième moteur de l'intrigue. Le premier est le modèle de domination des personnes et de l'appropriation des richesses dans un système rural oligarchique : le triomphe des libéraux et des fédéraux équivaut à remplacer les conservateurs de jadis (*mantuanos*, c'est-à-dire la caste des grands propriétaires blancs, une aristocratie terrienne imbue de ses origines et méprisante à l'égard des autres catégories raciales). Celui qui a le pouvoir est en mesure de manipuler la loi et les personnes pour accaparer aussi la richesse. La conquête des femmes ou la simple jouissance sexuelle font partie des satisfactions qui s'offrent à lui, cette dernière en parties fines avec des prostituées de haut vol, cependant que les premières sont montrées prêtes à tout pour briller en société ou pour se faire épouser. Cette rencontre d'appétits est montrée dans ce qu'elle a de crapuleux, mais aussi dans la naïve force de gens qui ne mesurent pas la portée morale de leurs actes. L'idée d'un instinct citadin semblable à celui des pirates ou des brigands de la plaine, comme le montre le parallèle entre les avocats corrompus au service de leurs amis politiciens et le *Jefe* civil local qui adule don Crisóstomo tant qu'il a un frère bien placé à la capitale (il est ministre) puis s'applique à le dépouiller dès le changement de gouvernement. Tout cela fait effrontément, au milieu de plaisanteries, les forfaits tournent à la forfanterie².

Le trait le plus remarquable de l'écriture de Pocaterra est donc de montrer à quel point chacun des personnages principaux est empli de lui-même ne voyant en autrui qu'un objet qui devra servir ses besoins ou ses désirs. Comme Blanco Fombona, il s'en prend aux dirigeants du pays et fait du tyran en place le grand modèle des vices de la nation ; il a même consacré son roman *Política feminista* (1913) à dénoncer la salacité bien connue de Cipriano Castro et la grossièreté à laquelle il se plaisait à soumettre son entourage tout en s'entourant de luxe et de cérémonial. Ces deux romanciers, par ailleurs très activement engagés dans l'action contre la dictature de Gómez, au moment même où ils publiaient leurs livres, ont en commun un

¹ *Vidas oscuras*, cap. III, *op. cit.*, p. 27-33.

² Dans une réflexion historique, datant de 1939, après la chute de la dictature de Gómez, il regrettait le rôle croissant des villes et rappelait que le travail rural est le fondement de la richesse nationale : « Hay que descongestionar las ciudades : es menester que Venezuela queme rozas, siembre y tale y muela y coma. Es necesario que cese la pugna inútil de los polemistas ociosos en las ciudades de la ociosidad, ¿a qué crearnos, tras la tragedia del mito del cacique, la tragedia del mito del 'piache', del brujo curandero, que ahora se llama 'técnico', o en nombre de un 'proletariado' que está creando otros mitos con su devoción o su aversión » in *Integración venezolana*, Caracas, Elite, 1939, [230 p.], p. 51.

modèle très traditionnel : toute action qui n'est pas analysable en termes de sociabilité équilibrée et de respect des institutions et des modèles culturels de l'élite, revêt des valeurs de vie sauvage, entraînant la destruction matérielle et morale, la mort des personnages et celle du corps national tout entier. Le désir est donc représenté le plus souvent sous l'éclairage des forces barbares, de l'instinct capable de s'affranchir des freins de la morale et de démentir la devise « ordre et progrès » si chère à Auguste Comte. En somme, au nom de la raison, leur lutte contre les oppressions politiques ne les empêche nullement de mettre leur espérance dans la contrainte de l'individu. Le désir débridé conduit à la folie, celle-ci se manifeste par des idées hors des modèles et le passage à l'acte : en leur temps comme au nôtre, on écarte ou on enferme les fous comme on le fait pour les criminels, leur déniaient l'appartenance à l'humanité¹. Ce sont des barbares qu'il faut rejeter parce qu'ils menacent la civilisation, par contagion.

OMBRES ET LUMIÈRES DE L'ÂME COLLECTIVE

J. R. Pocaterra ne pouvait manquer de donner un aperçu de la question raciale au Venezuela, dont nous avons vu brièvement qu'elle fait partie du débat social dans les écrits de Blanco Fombona. Nombreux sont les auteurs qui la placent au centre de la vision du monde au Venezuela et en font un moteur des tensions sociales anciennes et modernes, un moteur de l'histoire². Poser la question, c'est s'interroger sur les retards de l'émancipation et sur les formes actuelles de la ségrégation ou sur ses survivances. L'œuvre de Rómulo Gallegos a constamment repris, en contes ou en romans, cette identité multiraciale, blanche, indienne et noire dans les relations au monde, à la nature dans la vie rurale, aux modes de la hiérarchie sociale à la campagne et à la ville.

Dans *Pobre negro*³ (1937), c'est le grand drame historique de la violence libératrice au temps de la Guerre Fédérale qui est représenté, un grand tournant du point de vue de la vie politique puisqu'il voit la victoire des libéraux sur les conservateurs et l'instauration d'une administration fédérale, mais surtout l'aboutissement, la violente explosion pouvons-nous dire, de l'émancipation des esclaves, car c'est dans une société esclavagiste qu'éclatait la Guerre de 1858. Roman historique, il se donne pour axe l'affrontement des castes et l'ouverture vers une société nouvelle (celle qui constitue le monde contemporain du romancier, né en 1889) mais l'angle de vue nouveau est celui de la fusion de traits hispaniques et afro-américains dans la région de Barlovento, une identité régionale qui rend compte d'une part souvent occultée de l'identité nationale. En représentant cette part refoulée de la conscience vénézuélienne, le roman explore un psychisme problématique. Sous l'influence de la psychologie des profondeurs, la relation instinctive des hommes avec les éléments naturels y apparaît étroitement liée aux données culturelles et à la structure d'une société en mutation.

Le début de la Jornada I (les parties sont appelées ainsi, comme dans les œuvres dramatiques) esquisse la tension entre les races, perçue depuis la conscience d'Ana Julia Alcorta,

¹ Il faut ici préciser que leurs convictions politiques et leurs actions ont conduit les deux écrivains en prison au temps de Gómez. Ils y ont connu les souffrances, les mauvais traitements, la torture. Cf. José Rafael POCA-TERRA, *Memorias de un venezolano de la decadencia*, Bogotá, Talleres de Ediciones Colombia, 1927.

² Dans la longue liste des titres que l'on pourrait citer, détachons : Manuel DÍAZ RODRÍGUEZ, *Sangre patricia* (1902), Teresa DE LA PARRA, *Memorias de Mamá Blanca* (1929), Arturo USLAR PIETRI, *Las lanzas coloradas* (1931), Mario BRICEÑO IRAGORRY, *Los Riberas* (1957), Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Cumboto* (1950), *Borburata* (1960).

³ Rómulo GALLEGOS (1889-1969), *Pobre negro*, Caracas, Editorial Elite, 1937.

filles du maître d'un grand domaine de la côte de Barlovento. La hiérarchie des maîtres et des esclaves est abordée d'une part sous l'angle de l'opposition sociale et culturelle, d'autre part comme relation de haine et d'amour.

Imbue des valeurs de sa caste, la famille Alcorta est partie prenante à la direction du pays, en relation habituelle avec la capitale et avec le monde européen, cependant que les rythmes de la vie quotidienne et du cycle annuel sont avant tout perçus dans les travaux agricoles accomplis par les esclaves et les affranchis, une opposition entre noirs et blancs qui recoupe l'articulation entre la matière et la pensée directrice, mais qui ne se retrouve pas dans la volonté. Les aspirations des uns et des autres sont régies par l'opposition de caste autant que par l'instinct vital. Le roman use habilement des procédés du réalisme pour dessiner un complexe d'attrait et de répulsion des uns comme des autres.

Découvrant la violence des relations entre les hommes et les femmes, Ana Julia (« La Blanca ») ressent un traumatisme lié à la différence des conditions et des races, sentant son destin comme menacé par une puissante force obscure : conscience malheureuse et affectivité conflictuelle. Ses pressentiments sont d'autant plus douloureux qu'elle vit un temps où la morale et les règles de la bonne société interdisent de parler à qui que ce soit de sexualité et de mélange des races, dont la réalité patente est cachée derrière les barrières de castes. Une telle contradiction est intériorisée par la jeune fille, un mal la mine. Le chapitre I plante le décor du grand domaine, dans le bruit des tambours de la Saint-Jean (traditionnelle fête rurale), l'afrikanité se manifeste aux oreilles de tous et donne lieu à des suggestions de l'éveil des instincts, de la pulsation du sang, de l'exacerbation des sens. Le deuxième tableau de ce chapitre « El extraño mal » énonce le drame personnel ; le mal mystérieux d'Ana Julia, qui est analysé, défini comme une hystérie chronique, la crainte persistante de la faute, obsession d'un attrait de l'inconnu, de l'interdit et projetée vers la manie de se laver et le refus de la présence des servantes et serviteurs noirs¹.

Dans les rythmes lointains des tambours au milieu de la nuit, la jeune fille blanche sort de la maison et s'aventure dans les sentiers qui conduisent en pleine nature, elle perd conscience aux pieds d'un jeune et athlétique esclave noir qui s'est enfui du « repartimiento », le dortoir des esclaves célibataires, en quête d'un lieu où défouler son angoisse et prendre sa revanche d'une frustration. Le corps abandonné de la jeune blanche est l'objet de ce défoulement, il s'enfuira ensuite, poursuivi par les maîtres et leurs chiens et les esclaves eux-mêmes. La jeune fille demeure comme hébétée, proprement hors d'elle, jusqu'à la naissance de l'enfant bâtard et mulâtre. Elle meurt peu après cette naissance.

Ces épisodes sont construits pour que le jeune mulâtre, au statut ambigu, incarne une identité mutante dans une société travaillée en profondeur par des conflits que la révolution ne suffira pas à apaiser. Le personnage de Pedro Miguel, surnommé Cachorro (le petit fauve) à cause de son humeur orageuse, porte en lui le conflit. Par sa couleur il appartient à la race exploitée, par son ascendance il est aussi membre de la race des maîtres ; des maîtres qui, tout en ménageant le secret indispensable à la préservation des apparences sociales, sont enclins à le traiter différemment. Le mal étrange d'Ana Julia était une irrésistible attirance vers l'autre,

¹ Ce tableau ainsi que diverses notations psychologiques d'autres chapitres ont donné à Raúl Ramos Calles, l'occasion d'un véritable cadre clinique de l'hystérie. Il va jusqu'à affirmer que *Pobre negro* est un roman psychanalytique. Nous n'oublions pas que c'est avant tout un roman historique qui dessine le vaste panorama de l'abolition de l'esclavage en Venezuela dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Raúl RAMOS CALLES, *Los personajes de Gallegos a través del psicoanálisis*, Caracas, Monte Avila, 1969.

le noir, le dominé auquel elle aspirait à se donner. Le conflit des deux races présentes en lui-même assombrit l'humeur de Pedro Miguel, tout autant que l'évidence de sa condition sociale injuste : il est traité en fils par le paysan « isleño » qui l'a élevé (un paysan libre venu des Canaries et travaillant comme chef de campagne à la plantation). Vivant en contact avec les esclaves, il est cependant traité avec une bienveillance toute particulière par les membres de la famille Alcorta, alors que les autres blancs de la contrée le rudoient. Il porte en lui le germe d'une conscience en action, une rébellion prête à éclater ; la guerre entre conservateurs et libéraux au temps de Monagas va donner à ses tourments, l'espace du combat. À ce stade de la construction romanesque, Rómulo Gallegos fait passer le conflit du domaine de l'affectivité à celui de l'identité : le passé ignoré par le personnage assombrit sa conscience à l'âge viril, dans une société très militarisée, le Venezuela de la Guerre fédérale.

Par ailleurs, le souvenir d'un conflit originel entre le désir et l'interdit demeure inscrit dans l'évolution du texte, Luisana Alcorta, une nièce de la malheureuse Ana Julia, s'est attendrie sur le jeune Pedro Miguel, puis bientôt s'est reconnue éprise de sa personnalité, accomplissant cette descente en soi qui met la personne en possession de sa pleine volonté, en pleine connaissance de ses élans secrets, elle incarne la nouvelle génération de femme du Venezuela, apte à prendre en mains son propre destin, s'écartant des préjugés et des modèles convenus, elle est femme d'entreprise et femme d'action. La guerre crée un contexte dans lequel il est possible de rompre avec les préjugés d'une société oppressive, un ordre mensonger. Les péripéties de la guerre font d'elle un caractère d'acier, elle sauve ce qui reste de la famille ; elle accourt auprès de Pedro Miguel, sauve l'homme de son destin et l'emmène se guérir loin des combats :

Atrás se quedaban por fin la hechura de aquel mundo de ideas y sentimientos de otros : la mujer sufrida y virtuosa, conforme a un concepto social, como tantas otras sabían serlo a su hora, por obra de buena crianza, mientras que la capitana que ahora iba sobre el mar infinito y bajo el viento libre, de nada era criatura sino de su propia voluntad de encararse con la vida, sin miramientos que la limitasen. No la mujerona desviada hacia los caminos del hombre para tomar de este el amor que aún no se atrevía a ofrecerle, sino la mujer auténtica, con femenil espíritu aventurero, en busca de la totalidad de su alma [...] ¹

Pour le dénouement heureux de son roman, R. Gallegos a voulu lancer ses personnages vers un avenir de couple mixte, d'union prometteuse, mais aussi de connaissance de soi-même, d'affirmation de volonté constructive qui dépasse les freins imposés par une société encore incomplètement transformée par le souffle de la citoyenneté consciente. Dans ce monde que quitte le couple, la morale est encore encombrée de règles conventionnelles qui n'ont pas pour effet l'épanouissement du cœur et du talent mais la conservation des oppressions anciennes. Ils réalisent consciemment l'acte de rupture avec le temps passé et avec les traumatismes de leur jeunesse.

L'évolution dans l'étude des drames sociaux s'est progressivement écartée des conventions, mais la notion de mal de vivre trouve sa formulation la plus claire à partir des années 30 : ce n'est pas la pulsion seule qui est mise en cause, c'est le mensonge sur la nature humaine. L'élan vital et la construction de soi empruntent les voies du meurtre, du vol et du viol lorsque la destinée personnelle a fermé la voie à une relation à autrui où l'affectivité et le langage s'épanouissent harmonieusement. C'est la leçon que donnent clairement les personnages de Rómulo Gallegos. Ceux de J. R. Pocaterra ne sont pas analysés dans leurs tourments morales et psychiques, mais les conflits sont de même nature, croqués d'une plume plus attentive

¹ *Pobre negro*, dernière page du roman.

à la satire du pouvoir, au village comme à la ville. En ce sens, R. Blanco Fombona, donne des maux engendrés par les appétits débridés une représentation cruelle, sans explication, il ne fait pas la découverte du monde intérieur, ne dévoile pas le sombre dépôt laissé par le souvenir subconscient des maux ancestraux. Son monde reste « positif » dans son acception la plus matérielle, les deux autres romanciers s'aventurent sur le terrain mouvant de la source des conflits et les inquiétants chemins de l'explication.

Pour Rómulo Gallegos, matière et instinct sont les forces même de la vie. Sa proposition nouvelle est de chercher l'exemplarité dans un accomplissement de la destinée personnelle en harmonie avec l'élan subconscient de toute l'espèce, vue à l'échelle du milieu régional ou même du village. La force de son roman réside dans la représentation de l'histoire (à la fois personnelle et nationale) en tant que libération. Les actes sont libres parce que les individus ne sont plus enchaînés par des principes et des structures du passé, par une hiérarchie qui veuille réprimer la nature profonde. La conscience de cette nouvelle humanité s'élabore dans la plénitude de sa sensibilité au monde et aux autres, dans l'expérience de l'action sur la matière, en une volonté d'être maintenant et ici, promesse de vie épanouie.

François DELPRAT

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

LECTURE DU DÉSIR DANS L'ŒUVRE DE JUAN RULFO

La grande force est le désir.

Apollinaire

La noción del pecado multiplica las posibilidades del deseo.

Luis Buñuel

Aborder la question du désir dans le cadre de la création littéraire permet de remonter aux sources mêmes de l'écriture, qu'elle saisit dans son origine, dans son jaillissement et non pas dans sa finalité. Elle permet aussi de poser le problème de la représentation du réel, dans la mesure où le désir ne saurait s'assimiler à l'instinct et est fortement modelé par la culture et l'imagination. La relation entre parole et désir a fait l'objet de nombreux commentaires et Todorov note dans « La parole selon [Benjamin] Constant », un article inclus dans *Poétique de la prose*, que « les paroles impliquent l'absence des choses, de même que le désir implique l'absence de son objet »¹, et il conclut : « Les mots sont aux choses ce que le désir est à l'objet du désir »². Si la notion de désir renvoie indéfectiblement à l'idée de manque, d'absence – nous y reviendrons –, le désir est également un principe agissant qui instaure, comme le remarque Jean Starobinski, « un va-et-vient entre le niveau préverbal et le niveau verbal de la communication »³. L'écriture articule le « projet désirant » et la littérature sert ainsi de révélateur au monde du désir, à « l'aventure du désir », comme dit Starobinski, y compris quand celle-ci prend des connotations proprement sexuelles.

Les personnages de Rulfo, qui s'expriment fréquemment à la première personne, sont souvent confrontés aux pulsions du désir et aux obstacles que la société, la morale, la religion opposent à la satisfaction de ces désirs. Néanmoins, le projet désirant qui irrigue partiellement l'œuvre narrative de Rulfo a été en partie ignoré ou sous-estimé par la critique. On a beaucoup glosé – à juste titre – sur ce que José Carlos González Boixo a appelé « esa presencia constante de la muerte en la obra de Rulfo »⁴. La mort apparaît comme un accomplissement, comme une décision individuelle, au-delà de toute sanction divine : « Todo consiste en morir – commente Eduviges Dyada dans *Pedro Páramo* –, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él disponga »⁵. Les représentations de la mort y sont effectivement innombrables, depuis – pour ne prendre qu'un seul exemple dans *Pedro Páramo* – ce « gentío de ánimas que andan sueltas por la calle [de Comala] »⁶, jusqu'à la description faite par le Père Rentería à une Susana San Juan agonisante de son propre cadavre en décomposition. Image à laquelle,

¹ Tzvetan TODOROV, « La parole selon Constant », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. Poétique, p. 116.

² *Idem.*

³ Jean Starobinski, « Le progrès de l'interprète », in *La relation critique*, Paris, Gallimard, Tel, n° 314, 2001, p. 148.

⁴ José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, 1983, p. 99.

⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, in *Toda la obra*, ed. crítica, coord. Claude Fell, Madrid, ALLCA/UNESCO, 1992, p. 187.

⁶ *Ibid.*, p. 228.

d'ailleurs, Susana opposera immédiatement celle d'un corps (de son corps) désirant. La formule que lui souffle le Padre Rentería : « Tengo la boca llena de tierra »¹, est réinterprétée érotiquement par Susana San Juan : « Tengo la boca llena de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios... »².

En fait, dans l'œuvre de Rulfo, les relations entre la vie et la mort sont extrêmement complexes, et la dichotomie vie/mort est souvent placée sous le signe de l'ambiguïté, en raison de la présence très prégnante d'un corps désirant. Il est vrai aussi que, dès Platon, le désir est homologué comme manque, c'est-à-dire comme incomplétude et insatisfaction. Par voie de conséquence, la satisfaction est ce par quoi le désir s'abolit. Puisque tout désir aspire à ce qui le supprimerait, Platon conçoit le désir comme hanté par la mort. Éros et Thanatos se retrouveraient donc au sein du désir³. L'issue, c'est l'insatisfaction ou la mort, dont on s'explique mieux, ainsi, l'omniprésence dans l'œuvre de Rulfo. Le désir n'est donc pas incompatible avec la pulsion de mort, mais, même s'il est presque continuellement frustré par rapport à son objet, il introduit une force qui, d'une part, oriente constamment le narrateur ou le personnage vers *l'autre* ou vers un *ailleurs*, et qui, d'autre part, traverse ou sous-tend l'organisation textuelle. Cette force génère un affrontement au temps historique et événementiel (et, comme c'est souvent le cas dans la prose narrative de Rulfo, une transgression des conventions sociales, morales et religieuses) qui se traduit parfois – on le constate, là encore, dans le cas de Susana San Juan – par le basculement dans la folie. Le désir est un « contretemps » se traduisant par une remontée à l'origine et ce n'est pas un hasard si, au contraire de Pedro Páramo qui s'écroule et se disperse dans la mort, Susana San Juan meurt en position fœtale :

Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza, de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y la cortaba la respiración, pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche.⁴

Comme dans la nouvelle de Carpentier, la mort de Susana, personnage désirant par excellence, comme nous le verrons plus tard, est « un viaje a la semilla », un retour aux sources, à l'origine, « naturel » chez ce personnage qui, avant d'arriver à Comala, « [se entretenía] mirando el nacimiento de las cosas »⁵, comme le rappelle Bartolomé San Juan, son père. Ce mouvement de « remontée » est un des ressorts essentiels de la démarche créative de Rulfo, en opposition à l'esthétique de la dérégulation dont on a souvent fait l'élément-clé de son écriture et qui se traduit précisément, dans le domaine qui nous occupe, par la frustration périodique, voire inéluctable, du désir.

À l'origine de cette communication sur la lecture du désir dans l'œuvre de fiction de Juan Rulfo se trouve une double source. Tout d'abord, une relecture de « Macario »⁶, une des nouvelles de *El Llano en Llamas*, dont on a fréquemment souligné l'inspiration faulknérienne.

¹ *Ibid.*, p. 292.

² *Idem.*

³ Voir à ce propos le dialogue entre Socrate et Agathon, in Platon, *Le banquet*, trad., notices et notes par Émile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1992. Cf. le commentaire qu'en fait Octavio Paz dans *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve, 1994, p. 40-48.

⁴ Juan RULFO, *Toda la obra, op. cit.*, p. 294.

⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁶ *Ibid.*, p. 61-68.

Chez le narrateur-protagoniste – « uno de esos loquitos que siempre hay en los pueblos »¹, selon la définition qu'en aurait donnée Rulfo lui-même dans un entretien avec Reina Roffé – qui écrase les grenouilles à la sortie d'un égout pour que sa tante puisse dormir tranquille et ne pas être perturbée par les coassements, il y a une relation désirante au monde qui est également à la source de sa prise de parole et qui est peut-être la véritable justification de son monologue. Les derniers mots de la nouvelle sont extrêmement révélateurs à cet égard : « Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco... »². « De lo que más ganas tengo » : le désir et le besoin se confondent chez le narrateur, constamment torturé par une faim qui lui fait dévorer tout ce qui lui tombe sous la main... ou sous la dent, y compris les grenouilles et les crapauds qu'il chasse. Par le passé, il a pu « chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos sólo las costillas y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos »³. S'abreuver à cette source apparemment inépuisable, comme le souligne l'emploi du présent de l'indicatif, c'est à la fois alimenter le désir du personnage et introduire dans une vie de violence, de maltraitance, de harcèlement, de contrition et d'auto-châtiment – « mis mañás de pegarle al suelo con mi cabeza »⁴ –, un élément festif. Cet élément va se développer, se répéter et proliférer dans le texte pour prendre, comme c'est souvent le cas dans l'expression du désir chez Rulfo, la forme d'une métaphore fondée sur une perception métonymique du corps (ici, les seins de Felipa ; ailleurs, dans « Talpa », ce seront les jambes de Natalia) et introduire le mouvement dans ce récit où, comme le dit Marta Portal, « no sucede nada ». Ce qui est symptomatique dans le discours de Macario, c'est que le passage du besoin, de l'appétit au désir, l'amène à la métaphorisation, à l'utilisation de ce qu'Octavio Paz appelle « las metáforas sublimes o idiotas del deseo »⁵ et à l'emploi de la conjonction « comme » dans sa comparaison insolite entre deux objets appartenant à des domaines naturels différents « la leche » et « la flor del obelisco ». C'est autour de cette conjonction, érotique par excellence selon Paz, que s'articule l'image, instrument poétique du désir : « La imagen – écrit Paz – es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad »⁶.

Il est révélateur, également, que l'issue fournie par l'imagination – « para mí lo primordial es la imaginación », affirmait Rulfo dans une conférence de 1980⁷ – et par le fantasme s'oppose à la fermeture imposée par la société (on lui jette des pierres dès qu'il s'aventure dans la rue : « llueven piedras grandes y filosas por todas partes »⁸) ou par la religion (« las condena-

¹ Cité par Marta PORTAL, *Rulfo: dinámica de la violencia*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, p. 43.

² Juan RULFO, *Toda la obra, op. cit.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ Octavio PAZ, *La llama doble, op. cit.*, p. 32.

⁶ Octavio PAZ, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 6^e ed., 1986, p. 66.

⁷ Juan RULFO, « El desafío de la creación », in *Toda la obra, op. cit.*, p. 383.

⁸ Juan RULFO, « Macario », in *Toda la obra, op. cit.*, p. 64.

ciones del señor cura »¹). La stratégie du désir est une alternative à l'obsession du péché, imposée par l'entourage et prétexte à la marginalisation, à l'enfermement du narrateur/protagoniste : « En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados »². On voit bien aussi que dans le cas de « Macario », la mise en évidence de la personne et de la chose convoitée revient pour un narrateur qui s'exprime de façon « naïve », voire primaire, à convoquer et à évaluer, à travers une série de rapprochements parfois insolites, tous les éléments du monde qui l'entoure : « Yo quiero más a Felipa que a mi madrina. Pero es mi madrina la que saca el dinero de su bolsa para que Felipa compre todo lo de la comedera »³ ; « Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros »⁴.

La seconde source est à chercher dans un article brillant de Juan García Ponce consacré à *Pedro Páramo*, publié en janvier 1971 dans la *Revista de la Universidad de México* et intitulé « Las huellas de la voz » :

Pedro Páramo no es la historia de un cacique ; es la historia del deseo y del amor a los que la vida no deja ser, que se muestran como una continua imposibilidad, imposibilidad que no cambia, que no se mueve, y que se mantiene como deseo siempre vivo, sobre el mundo, que en el mundo busca el amor y que hace inútiles a todos los caciques porque lo que no es posible es precisamente la vida, la verdadera vida.⁵

Outre le recentrage du sujet du roman, l'article de Juan García Ponce présente l'intérêt de souligner la permanence du désir dans l'œuvre narrative de Juan Rulfo, un désir en instance constante d'accomplissement, mais qui n'atteint jamais son but, d'une part parce qu'il est « inextinguible », comme dit Lacan, d'autre part parce que « ese incumplimiento – souligne García Ponce –, que ha hecho imposible la vida hace imposible también la muerte, obliga a hablar sin cesar y crea el mantenido murmullo en el que la novela encuentra su voz y expresa su crítica »⁶. Plus que l'aspect proprement moral, voire philosophique ou psychanalytique, de la question – que nous ne rejetons évidemment pas –, ce qui est intéressant ici c'est de tenter de débusquer, à travers cette lecture du désir, les racines mêmes du jaillissement du texte et de l'émergence d'une poétique, de traquer « le principe agissant qui est à l'origine de tout texte littéraire, nécessairement constitué à partir d'une absence, d'un vide que l'écriture a pour fonction de remplir »⁷.

Les textes de Rulfo véhiculent un désir d'être, un désir d'avoir, un désir d'aimer, un désir d'agir, voire un désir de paraître – traité sur le mode sarcastique dans « El día del derrumbe »⁸, par exemple – qui s'exprime presque toujours de façon paroxystique et qui ex-

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Idem.*

⁵ Juan GARCÍA PONCE, « Las huellas de la voz », *Revista de la Universidad de México*, enero de 1971.

⁶ L'article de Juan GARCÍA PONCE est reproduit en partie dans *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, selección, notas y estudio introductorio de Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, México, FCE, 1998, p. 157-163.

⁷ Raymond JEAN, *Lectures de désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 86, 1977, p. 9.

⁸ Juan RULFO, *Toda la obra, op. cit.*, p. 140-149.

plique les occurrences, nombreuses, du verbe « gustar » dans sa prose narrative. En outre, il arrive souvent que ce désir soit déviant, c'est-à-dire qu'il implique un type de relation que la morale ou la coutume réprouvent. C'est ainsi que l'inceste, suggéré avec une certaine insistance dans *Pedro Páramo* en ce qui concerne les rapports de Susana et de Bartolomé San Juan – « Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer »¹, répond Fulgor Sedano à une question de Pedro Páramo–, est clairement énoncé comme tel dans « En la madrugada »², en ce qui concerne la relation qu'entretient Justo Brambila avec sa nièce, relation symboliquement annoncée (et dénoncée) dès le début de la nouvelle à travers l'évocation de la « tache » – « Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo [...] »³ – qui assiège le village. Le corps chez Rulfo, souvent maltraité, mutilé, massacré, torturé, peut aussi être un corps désirant et désirable, c'est-à-dire sujet et objet du désir. C'est « sin apuraciones »⁴, « despacio »⁵, mais avec le laconisme habituel aux locuteurs de Rulfo, que le narrateur de « La herencia de Matilde Arcángel »⁶ souligne le pouvoir de séduction de la jeune fille et le désir qu'elle suscite chez les hommes : « Así es que cuanto arriero recorría esos rumbos alcanzó a saber de ella y pudo saborearse los ojos mirándola »⁷. On peut s'interroger sur la correction syntaxique de cette fin de phrase et se demander, avec Roland Barthes si ce « néologisme » n'est pas « un acte érotique », dans la mesure où une certaine inventivité langagière correspond à un besoin, à un désir de faire dire à la langue plus qu'elle ne peut ou veut dire, et de l'obliger à le dire autrement⁸. Notons également que dans « La herencia de Matilde Arcángel » comme dans « No oyes ladrar los perros »⁹, la disparition de l'objet du désir – en l'occurrence l'épouse et la mère de famille – engendre une haine inextinguible du père à l'égard du fils.

Dans « Es que somos muy pobres »¹⁰, la pulsion érotique qui s'empare des deux grandes sœurs du narrateur et qui menace la cadette est vécue, commentée et jugée comme une malédiction divine : le dernier mot de la nouvelle, appliqué à Tacha, la jeune sœur de douze ans, est « perdición »¹¹. Le temps joue contre la morale du narrateur dans la mesure où il apparaît comme un facteur d'exaspération du besoin sexuel, assimilé au désir. Ce qui est intéressant dans cette nouvelle, c'est la combinaison entre l'évocation du travail obscur du désir dans les strates les plus profondes de l'être et l'émergence de l'idéologie qui sous-tend le discours du narrateur : si Tacha avait gardé sa vache emportée par le fleuve en crue, elle aurait pu faire un

¹ *Ibid.*, p. 259.

² *Ibid.*, p. 42-48.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 150-158.

⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁸ Roland BARTHES, *Sade, Fourier; Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, p. 87.

⁹ Juan RULFO, *Toda la obra, op. cit.*, p. 134-139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25-30.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

mariage décent et endiguer ce qui apparaît comme une force irrépressible – semblable à celle du fleuve –, autant chez les deux sœurs aînées, « rezongonas »¹, qu'on découvre périodiquement « revolcándose en el suelo, todas encueradas, y cada una con un hombre trepado encima »², que chez Tacha, dont « los dos pechitos se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente empezaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición »³. On constate clairement, dans cette nouvelle, qu'entre la zone du désir et la zone de l'idéologie, un incessant va-et-vient dialectique s'établit. Nous partageons ici l'avis de Raymond Jean sur cette collusion possible : « Il nous paraît impossible de situer l'intervention du désir dans la production d'un texte littéraire au niveau de la fonction poétique seule – pour reprendre la distinction jakobsonienne – en éliminant la fonction référentielle »⁴. Dans un contexte de misère et de pénurie – semble nous dire le narrateur de « Es que somos muy pobres » –, la pulsion sexuelle peut facilement acheminer ses acteurs vers la déchéance morale et la prostitution. De même, pris dans la mouvance du désir qui le porte vers sa belle-sœur, le narrateur-protagoniste de « Talpa »⁵ prend conscience de l'hostilité du monde extérieur : « Yo nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida »⁶. L'opposition entre la dynamique, le « processus », pour reprendre le mot de Deleuze, l'énergie qui s'assimile au désir, et la lourdeur des conventions sociales, est d'autant plus forte qu'elle concerne ici un adultère commis dans un contexte d'exaltation religieuse (le pèlerinage à Talpa). Il n'en reste pas moins qu'une prise en compte excessive du référentiel pourrait nous conduire à un commentaire « moralisateur » qui oblitérerait complètement la véritable inventivité verbale du texte.

Ce serait également passer sous silence le véritable « projet désirant » autour duquel s'articule en partie *Pedro Páramo* et qui s'accomplit dans l'écriture du roman. À cet égard, la constitution du personnage de Pedro Páramo est particulièrement significative. La première approche du personnage se fait à travers une série de rumeurs, de « murmures », émis en dehors de toute cohérence et linéarité chronologique. C'est ainsi que s'affirme « una presencia en hueco – commente José de la Colina –, que las evocaciones, los deseos y los odios de los demás personajes van llenando poco a poco »⁷. Ces échos confèrent progressivement une présence fantomatique à cet homme dont le nom nous est fourni dès la première phrase du livre : « Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo »⁸. Autour de ce nom se construit un portrait moral dont les caractéristiques principales seraient la cruauté, la froideur, le mépris, le cynisme, matérialisées par la non-reconnaissance de son enfant, Juan Preciado. La première définition qui est donnée du personnage le situe aux antipodes du désir, dans une relation d'hostilité vis-à-vis de son environnement. À la question : « ¿ Quién es ? »,

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ Raymond JEAN, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Juan RULFO, *Toda la obra, op. cit.*, p. 49-60.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁷ José de la COLINA, « Notas sobre Juan Rulfo », in *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública, op. cit.*, p. 136.

⁸ Juan RULFO, *Toda la obra, op. cit.*, p. 179.

Abundio, le muletier répond : « Un rencor vivo »¹. À ces traits, il faudrait ajouter la séduction qu'il exerce sur les femmes et le désir qu'il éveille chez elles. On en a un bon exemple quand Eduviges Dyada remplace Doloritas (la mère de Juan Preciado) dans le lit du maître de la Media Luna : « Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo »². Dans la deuxième moitié du roman se dessine le déclin et la chute du cacique, qui sont aussi ceux du village de Comala. Mais on y voit également s'amplifier et se développer la relation désirante qui l'unit à Susana San Juan et qui hantait déjà ses pensées d'adolescent : « Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba, suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana »³. Comme le note Blanco Aguinaga, « Susana San Juan [es] lo inconquistable, el sueño, lo que hace Pedro Páramo un personaje-eco de algo, y no creación de sí mismo »⁴. C'est précisément ce désir insatisfait qui va lentement le corroder, l'ébranler et le détruire, provoquant ce que Georges Bataille appelle « la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu »⁵. Quand Fulgor Sedano lui annonce le retour de Bartolomé San Juan et de sa fille, le monde de Pedro Páramo se réordonne et se recompose autour d'un désir dominant : « Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti »⁶. La non-consommation de ce désir érotique va le couper de cet « absolu » de l'amour dont parlent les surréalistes, tout en le faisant accéder au tragique. L'image de Susana est soumise à un processus d'idéalisation, de divinisation, elle devient inaccessible, « escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y a donde no llegan mis palabras »⁷. Cette fin de phrase est révélatrice : le pont tendu par le discours du désir a été rompu en raison de la transfiguration « divine » de l'être désiré. D'autant plus qu'à l'éloignement physique de la jeunesse succède l'éloignement psychologique et affectif provoqué par la folie de Susana. Malgré tout, après la mort de Pedro Páramo, le désir subsiste, il l'accompagne, « para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos »⁸. Comme dans le célèbre sonnet de Quevedo, il n'est plus que « polvo enamorado »⁹.

Chez Susana, un désir préexistant, consubstantiel au personnage, la conduit à érotiser le monde qui l'entoure et son propre corps. Cette poétique du désir fait largement appel à l'imagination : « Y los gorriones reían : picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y reían »¹⁰. Dès le premier monologue qui marque

¹ *Ibid.*, p. 182.

² *Ibid.*, p. 194.

³ *Ibid.*, p. 191.

⁴ Carlos BLANCO AGUINAGA, « Realidad y estilo de Juan Rulfo », in *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, *op. cit.*, p. 107.

⁵ Cité par Raymond JEAN, *op. cit.*, p. 145.

⁶ Juan RULFO, *Toda la obra*, *op. cit.*, p. 259.

⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁸ *Ibid.*, p. 273.

⁹ *Ibid.*, p. 303.

¹⁰ *Ibid.*, p. 253.

son apparition dans le roman, Susana San Juan oppose à la vision du corps mort de sa mère le travail du désir dans son propre corps : « En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban al tocar mis senos »¹. Une relation amoureuse s'établit entre Susana et son corps, qu'elle n'hésite pas à dénuder et par là même à magnifier : « En el mar sólo me sé bañar desnuda »². On est loin de l'humour graveleux de Luca Lucatero dans « Anacleto Morones »³ ou de la représentation de la mère de Pedro Páramo pleurant son mari dans une attitude rappelant la Vierge Marie pleurant son fils⁴. Les parties du corps sont énoncées (seins, bras, lèvres, jambes, pieds) afin que s'affirme l'acte d'amour qui porte et « informe » le langage : « cada uno de estos fragmentos – écrit Octavio Paz – vive por sí solo, pero alude a la totalidad del cuerpo »⁵. Il ne s'agit pas d'un blason, mais d'énumérer en quelque sorte les relais du désir. Sous son impulsion, sans jamais tomber dans le scabreux ni dans l'indécence anatomique, se développe un discours de célébration, un cantique amoureux, sous-tendu par une abondance métaphorique : « [...] dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda »⁶. Il est clair que c'est par le corps que passe la relation, la fusion avec l'être aimé, comme le montre ce passage où Susana évoque ses rencontres charnelles avec Florencio :

Y lo que quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano y suelto a sus fuerzas.⁷

L'étreinte confère au corps une sorte d'immatérialité, il devient « transparent » sous l'impact d'un fantôme de lévitation : « Todos los enamorados han sentido esta transposición de lo corporal a lo espiritual y vice versa – note Octavio Paz –. Al ver en el cuerpo los atributos del alma, los enamorados incurren en una herejía que reprueban por igual los cristianos y los platónicos »⁸. Dire, préférer les choses et les actes, avec une violence poétique évidente et une impudeur assumée – surtout dans ce monde rural mexicain où le corps a été chargé de tous les péchés par une tradition religieuse dévoyée ; on pense aussi aux stéréotypes véhiculés par l'imaginaire populaire et transcrits par Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad* : « Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho, es ser infiel a sí misma »⁹ –, c'est les faire exister, leur conférer une présence réelle, et c'est aussi instaurer un discours libérateur. Cette parole transgressive devient acte d'amour et possession ; elle est aussi « communicante ». Mais par un effet de balancement, le présent et les géronatifs de la reconstitution, qui conféraient une sorte de pérennité à cette poétique du désir, sont contredits aussitôt par un futur traissant l'absence définitive de l'être aimé : « ¿ Qué haré ahora con mis labios sin su boca para

¹ *Ibid.*, p. 254.

² *Ibid.*, p. 274.

³ *Ibid.*, p. 159-175.

⁴ *Ibid.*, p. 191-192.

⁵ Octavio PAZ, *La llama doble*, *op. cit.*, p. 204.

⁶ Juan RULFO, *Toda la obra*, *op. cit.*, p. 278.

⁷ *Ibid.*, p. 279.

⁸ Octavio PAZ, *La llama doble*, *op. cit.*, p. 130.

⁹ Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1959, p. 43.

llenarlos ? ¿ Qué haré de mis doloridos labios ? »¹. C'est donc l'imagination désirante qui est à la source de la parole de Susana San Juan² et qui la conduit, à travers la série de ses monologues, à élaborer un discours où s'affirment la plénitude de sa chair, la violence de ses fantasmes, son incantation érotique, le visage « douloureux » de son attente, son « hérésie » (Paz), sa liberté.

Claude FELL

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

¹ Juan RULFO, *Toda la obra, op. cit.*, p. 279.

² Sur le personnage de Susana San Juan, voir César VALENCIA SOLANILLA, « Juan Rulfo: mito femenino e identidad cultural », in Dante MEDINA (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Recopilación, revisión de textos y notas*, Editorial Universidad de Guadalajara, 1989, p. 303-320.

DÉSIR ET CONJUGALITÉ DANS LE PÉROU DE LA FIN DU XIX^E SIÈCLE

C'est au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle que la présence féminine commence à se faire sentir dans les lettres péruviennes. L'hebdomadaire *El Correo del Perú*, fondé en 1871, accueille de nombreuses contributions, articles, poèmes, textes de conférences, signés par des femmes, souvent sous un pseudonyme. À la veille de la guerre du Pacifique (1879-1883), un lectorat féminin spécifique semble émerger puisque divers périodiques s'adressant à ce type de public sont fondés, avec des fortunes diverses¹. Parallèlement, la pratique mondaine des « veladas » ou des « tertulias », très en vogue dans la bourgeoisie liménienne, permet l'éclosion d'un genre plus intellectuel, la « velada literaria », à l'initiative de Juana Manuela Gorriti, Argentine volontairement exilée à Lima. Au cours des années 70, Gorriti organise régulièrement chez elle des réunions à caractère culturel (conférences/débats, lectures de contes et de poèmes, concerts) qui permettent aux femmes de s'initier dans le domaine de la création et de s'exprimer en public sans craindre la dérision². La percée est suffisante pour que le prestigieux « Club Literario » accueille en séance officielle quelques postulantes.

Ces manifestations intellectuelles antérieures à la guerre n'ont cependant pas grand-chose à voir avec la création romanesque proprement dite. Portées par la vogue de la « Tradición » qui fait la célébrité de Ricardo Palma, les « literatas » écrivent des contes, le plus souvent à caractère historique ou folklorique. Elles font également œuvre de réflexion en lançant, dans la presse comme dans les « veladas », des thèmes de débat dont le point de convergence est le statut de la femme. Leur pensée est loin d'être uniforme³, mais elles s'accordent sur la problématique : il faut revoir l'éducation des jeunes filles, libérer la femme de certaines contraintes, développer la formation professionnelle afin de mettre les femmes à l'abri de la déchéance si leur soutien – père, frère ou mari – vient à disparaître. Elles-mêmes donnent l'exemple en jouant un rôle de plus en plus important dans le domaine de la presse et de l'édition, phénomène qui ira en s'accroissant après le désastre de la guerre⁴.

Qui sont ces femmes – moins d'une dizaine – qui vont faire du Pérou pendant quelques années, le haut lieu du roman féminin américain ? On peut reprendre la liste dressée par la Pardo Bazán (bien informée par Palma) : Teresa González de Fanning, Clorinda Matto de

¹ On peut citer *La Alborada* (*Literatura, Artes, Educación, Teatros y Modas*) et *El Álbum* (*Semanario para las familias*), tous deux fondés en 1874.

² Cf. Juana Manuela GORRITI, *Veladas literarias de Lima 1876-1877*, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1892. D'autres « veladas » suivront, entre autres celles que réunit El Ateneo de Lima et plus tard celles qu'organise chez elle Clorinda Matto de Turner à partir de 1885.

³ Faute d'espace, nous ne nous attarderons pas sur les divergences qui opposent parfois des femmes conservatrices comme Lastenia Larriva ou Carolina Freyre et des personnalités plus sensibles aux réalités sociales telles que Mercedes Cabello, Clorinda Matto ou Teresa González.

⁴ Un exemple : Clorinda Matto de Turner fonde un journal à Cuzco en 1876 (elle a 24 ans) ; elle collabore ensuite au *Perú Ilustrado* dont elle devient la directrice en 1889. Contrainte de démissionner, elle fonde un nouveau périodique, *Los Andes*, et l'imprimerie qui l'édite (qui fonctionne avec un personnel exclusivement féminin). Exilée à Buenos Aires, elle fonde en 1896 *El Búcaro Americano*, qu'elle dirigera jusqu'à sa mort en 1909. Véritable journaliste professionnelle, ses articles et ses éditoriaux couvrent tous les domaines, du politique au culturel. Les Péruviennes notent avec fierté qu'elles se retrouvent avec les Nord-Américaines parmi les pionnières du journalisme féminin.

Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Lastenia Larriva de Llona, la poétesse Amalia Puga, liste à laquelle on peut ajouter María Nieves y Bustamante et Margarita Práxedes Muñoz qui ont quelques années de moins. Ces femmes, autodidactes, sont issues des classes moyennes supérieures ou de l'aristocratie appauvrie. Ce ne sont pas des bourgeoises oisives pourvues de rentes importantes ; certaines seront même obligées de travailler pour survivre après la guerre, en enseignant ou en dirigeant des périodiques¹. Leur présence visible irrite un certain public de l'avant-guerre, alors même que leurs écrits portent surtout sur la sphère féminine. Teresa González de Fanning note à regret en 1876 : « La mayoría de los hombres, y lo que parece más raro, muchísimas mujeres, les tienen una profunda aversión a las escritoras y se burlan de ellas sin piedad »².

C'est sans doute cette hostilité du lectorat qui incite les « literatas » à réitérer publiquement leur profession de foi au service des fonctions immémoriales de la femme, « el cuidado de sus hijos y el gobierno de su casa ». Elles réaffirment une hiérarchisation très traditionnelle des activités féminines : en aucun cas la création littéraire ou journalistique ne doit empiéter sur l'équilibre de la vie familiale : « Si tal cosa sucediera, razón le sobraría para anatemizar a las literatas y nosotras seríamos las primeras en ponernos de su parte »³.

Le désastre humain qui résulte du conflit armé, l'occupation dévastatrice du pays par les Chiliens, la difficile reconstruction d'une économie qui reste chaotique⁴, tout converge après 1883 vers une forte rupture des structures de vie, jusque dans les couches sociales privilégiées. Des familles sont ruinées, de très nombreuses femmes, privées d'appui masculin, se retrouvent sans ressources ; par voie de conséquence, domestiques, ouvriers, artisans sont sans travail. Les femmes qui nous intéressent sont durement touchées, elles aussi⁵, et leur préoccupation principale sera, dans le sillage de González Prada, celle de la régénération de la société péruvienne. Désormais, les circonstances leur seront beaucoup plus favorables : les écrivains de sexe masculin ont pratiquement disparu, laissant un vaste champ libre à qui veut écrire. Le public lui-même a changé, comme ne manqueront pas de le souligner – comme pour s'excuser – nos narratrices. Il est prêt à élargir le champ du convenable et à goûter aux

¹ On trouvera de plus amples informations sur ces romancières dans les travaux publiés par Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, en particulier « La narrativa femenina en el Perú antes de la guerra del Pacífico », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 42, Lima, 1995, p. 161-187 et « El positivismo peruano en versión femenina : Mercedes Cabello de Carbonera et Margarita Práxedes Muñoz », *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n° 27, Lima, 1996, p. 79-100. Des rapprochements intéressants avec les femmes écrivains d'Argentine à la même époque dans le « Dossier : Escritoras argentinas del siglo XIX », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 639, sept. 2003, p. 5-59.

² « Las literatas » (signé María de la Cruz), *El Correo del Perú*, 1-X-1876, reprod. in Teresa GONZÁLEZ DE FANNING, *Lucecitas*, Madrid, Tip. de Ricardo Fé, 1893, p. 241. Pour sa part, Mercedes Cabello (aimablement rebaptisée « Mierdeces Caballo de Carbonera » par un critique...) publie en 1877 un poème satirique dans lequel un jeune homme proclame son aversion pour les femmes de lettres : « Lo digo y lo repito / y juro que nunca / tendré por esposa / MUJER ESCRITORA... ». Texte complet in Maritza VILLAVICENCIO, *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*, Lima, Centro Flora Tristán, 1992, p. 56.

³ Teresa GONZÁLEZ DE FANNING, « Las literatas », *op. cit.*, p. 242.

⁴ Faute d'espace pour évoquer le contexte socio-économique, nous renvoyons le lecteur à notre étude « La pluma y la aguja: familia, mujer y educación en el Perú de fines del siglo XIX », in Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Familia y educación en Iberoamérica, México*, El Colegio de México, 1999, p. 249-266.

⁵ Mercedes Cabello, Clorinda Matto, Teresa González et Lastenia Larriva perdent leur mari pendant ou juste après le conflit armé.

émotions fortes du naturalisme. Zola ne fait-il pas l'objet de commentaires passionnés, enthousiastes ou critiques, dans la presse de la capitale ?¹. Mercedes Cabello remarque :

Cumple es cierto al escritor, en obras de mera recreación literaria, consultar el gusto de la inmensa mayoría de los lectores, marcadamente pronunciado a favor de ciertas lecturas un tanto picantes y aparentemente ligeras².

De son côté, Clorinda Matto fait la même constatation : « El paladar moderno ya no quiere la miel ni las mistelas fraganciosas que gustaban nuestros mayores : opta por la pimienta, la mostaza, los bitters excitantes »³.

Libérées de l'omniprésence masculine dans le champ narratif et encouragées par leur lectorat à dépasser les bienséances d'avant-guerre, les Péruviennes vont se lancer tardivement⁴ dans la voie royale du roman tracée par ces Français qu'elles lisent et citent assidûment : Balzac, Hugo, Zola. Leur propos est apparemment simple et profondément contradictoire : dépeindre la société péruvienne à la lumière des sciences nouvelles, mettre en évidence ses lacunes et ses imperfections et présenter aux lecteurs – « señoras y hombres », précise Clorinda Matto⁵ – des modèles attractifs qui infléchissent la modernisation et la régénération de la patrie : « El novelista no sólo estudia al hombre tal cual es : hace más, nos lo presenta tal cual debe ser »⁶, affirme Mercedes Cabello. Entre un réalisme teinté de physiologisme et un message d'édification, la tension est grande ; elle nuit souvent à la vraisemblance du récit comme à la qualité de l'écriture. Le roman féminin entre néanmoins dans la gloire lorsque le très officiel « Ateneo de Lima » attribue en septembre 1886 le premier prix de son concours international de littérature à un roman de Mercedes Cabello et le second à un roman de Teresa González⁷.

Les nombreux romans que publient nos « literatas » durant les dernières décennies du siècle se déroulent dans la bonne société péruvienne et s'articulent autour d'une romance sentimentale, support d'une vision critique de la société contemporaine. Contrairement à ce qui a

¹ En ce qui concerne les romancières, voir l'essai de Mercedes Cabello de Carbonera, *La novela moderna. Estudio filosófico*, Lima, Tipo-Litografía Bacigalupi, 1892. Cabello récuse à la fois « el romanticismo soñador » et « el naturalismo lujurioso ». Son modèle : Balzac. Cette approche reflète assez bien la sensibilité littéraire de ce groupe de femmes.

² Mercedes CABELLO DE CARBONERA, « Un prólogo que se ha hecho necesario », *Blanca Sol (Novela social)* (2^a ed., 1889), ed. de María Cristina ARAMBEL-GUIÑAZÚ, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 30. Souligné par nous.

³ Clorinda MATTO DE TURNER, « Dedicatoria », *Herencia* (1894 ?), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974, p. 24. Souligné par nous.

⁴ Clorinda Matto a 37 ans lorsqu'elle publie *Aves sin nido*. Elle est la plus jeune de ce groupe de femmes qui débute dans le roman à 40 ans passés (Cabello et Larriva), à 50 ans pour González de Fanning.

Mercedes CABELLO DE CARBONERA, *Sacrificio y recompensa*, Lima, Imp. de Torres Aguirre, 1887. Teresa GONZÁLEZ DE FANNING, *Regina*, Lima, *El Ateneo de Lima*, julio-diciembre de 1886.

⁵ « Rebautizo », *Herencia*, *op. cit.*, p. 26. Souligné par nous.

⁶ « Un prólogo que se ha hecho necesario », *ibid.*, p. 29.

⁷ Mercedes CABELLO DE CARBONERA, *Sacrificio y recompensa*, Lima, Imp. de Torres Aguirre, 1887. Teresa GONZÁLEZ DE FANNING, *Regina*, Lima, *El Ateneo de Lima*, julio-diciembre de 1886.

pu être affirmé¹, ces œuvres sont loin de refléter platement les préjugés de l'époque. Le champ d'application de leurs attaques est vaste : nullité et corruption des acteurs de la vie politique, égoïsme des possédants, agressivité sexuelle des prêtres, faste ostentatoire des grandes familles face à la misère populaire, ignorance et superficialité des femmes de la bourgeoisie. La réalité sociale et ethnique envahit des récits qui font apparaître miséreux et prostituées et n'hésitent pas à mettre en scène des héros métissés. Mais le plus novateur est sans nul doute ce que ces intrépides narratrices nous disent dans un domaine, l'érotisme, jusque-là enseveli sous les tabous. La sexualité féminine, son implication dans le mariage de convenance, la dissociation entre amour et conjugalité, l'avènement possible d'une autre sorte d'union, à l'image de l'évolution qui se fait jour en Europe, tels sont à notre sens les thèmes les plus innovants de ces œuvres d'observation et de proposition².

Nous puiserons nos exemples dans deux romans représentatifs, rapidement réédités à l'époque, et accessibles aujourd'hui en éditions récentes préfacées. *Blanca Sol* (*Novela social*) (1888 ?) de Mercedes Cabello de Carbonera et *Herencia* (1894 ?) de Clorinda Matto de Turner³ ont l'avantage d'être facilement comparables puisque ces œuvres répondent au même propos général : explorer l'impact de la « herencia » (comprendons : l'héritage plutôt que la seule hérédité) sur la vie des êtres humains et en particulier sur le sort des femmes. Dans son prologue, Cabello définit ainsi le but du roman : « estudiar el determinismo hereditario, arraigado y agrandado con la educación y el mal ejemplo »⁴. Dans *Herencia*, c'est la péroraison finale du narrateur qui donne sens, rétrospectivement, aux péripéties romanesques : « Habían entrado en posesión de lo que les legaron sus madres : su educación, su atmósfera social, y más que su sangre era, pues, la posesión de la HERENCIA »⁵. *Blanca Sol* et *Herencia* nous racontent donc des vies de femmes, jeunes filles innocentes confrontées aux grands choix érotiques et matrimoniaux qui vont déterminer la réussite ou l'échec de leur vie. Façonnées par leur éducation, convoitées par les hommes, tentées par la passion, fascinées par le luxe, sont-elles libres de leur choix ? Le thème de la responsabilité est sous-jacent aux deux romans⁶.

¹ Voir en particulier Francesca DENEGRI, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, Flora Tristán/IEP, 1996, une étude bien documentée, mais à notre sens souvent erronée dans ses appréciations.

² Rappelons que ces romans, pas plus que d'autres, ne peuvent être considérés comme des « miroirs » du réel. « Les situations fictives ne reflètent pas des situations réelles mais seulement la signification que leur attribuent les acteurs sociaux. Elles mettent en scène les contradictions morales, les conflits psychologiques auxquels les individus sont confrontés pour en proposer une solution 'imaginaire' », note André Burguière, qui rappelle la phrase d'Emmanuel Le Roy-Ladurie : « La littérature est non pas imitative de l'existence sociale, mais normative par rapport à celle-ci et corrélée avec elle », in André BURGUIÈRE et alt., *Histoire de la famille*, Paris, A. Colin, 1986, vol. 2, p. 135.

³ L'incertitude règne, en effet, sur la date exacte de la première parution de ces romans. *Blanca Sol* aurait d'abord été publié en feuilleton dans *La Nación*, en octobre 1888, sous une forme abrégée. L'édition augmentée sous forme de livre date-t-elle de 1888 ou de 1889 ? Le premier éditeur est-il Carlos Prince ou Torres Aguirre (édition de 1889 que nous avons consultée) ? Le doute subsiste. Quant à *Herencia*, selon les critiques, le roman aurait été publié en 1893, 1894 ou 1895... Il est difficile de ne pas voir dans ces incertitudes la marque de l'indifférence face au roman féminin.

⁴ Blanca Sol, *op. cit.*, p. 28.

⁵ *Herencia*, *op. cit.*, p. 247. En majuscules dans le texte.

⁶ Faute d'espace, nous ne résumerons pas des intrigues complexes dont le déroulement n'est pas nécessaire à la compréhension de notre propos.

On ne s'étonnera pas de constater que le désir masculin est omniprésent dans ces œuvres. La bonne société regorge de célibataires et de maris infidèles dont le regard concupiscent, toujours à court de chair fraîche, n'épargne aucune femme. *Herencia* s'ouvre sur une scène de rue où deux jeunes femmes vont d'un magasin à l'autre en quête de « frivolités », suivies à distance par des jeunes gens émoustillés. Plus tard, un aventurier vulgaire contemple la jolie demoiselle d'en face, « probablemente virgen, fresca, nueva para el placer ; llena, suave, mórbida para los sentidos »¹. Alcides, le héros masculin de *Blanca Sol*, convoite Blanca, femme mariée, avec une violence telle qu'il tente de la prendre de force, puis, repoussé, il est la proie d'un grave malaise : « Cayó como si una oleada de sangre le hubiera inundado el cerebro »². Prédateurs sans scrupules, les hommes tentent de séduire les imprudentes, donnent des rendez-vous clandestins aux femmes mariées et finissent la nuit, après les réceptions élégantes, auprès des prostituées, « esas infelices [que] sellan con el vino de la orgía la ignominia de su sexo ; pobres mujeres muertas para el amor »³. Il n'est pas jusqu'au pur Ernesto, le parfait soupirant et fils exemplaire de *Herencia*, qui ne dévoile un lourd passé érotique. À la veille de son mariage, nous le voyons sortir des tiroirs d'un bureau des paquets étiquetés (un prénom de femme sur chacun) débordant de gants, fleurs séchées et colifichets, « recuerdos de las mujeres que había amado por pasatiempo »⁴. Le tableau de chasse est éloquent.

À leur entrée dans le monde, les jeunes filles ont toutes l'apparence d'oiselles sans défense, exposées aux manœuvres séductrices de ces conquérants. En fait, la « herencia » est bien présente ; elle distribue les cartes de façon inégale. L'influence du couvent est plus ou moins pernicieuse, le tempérament plus ou moins bouillant, l'exemple de la mère plus ou moins vertueux. Au-delà du naturel de chacune, la vision répétée de la figure maternelle en situation compromettante pèse lourdement sur les comportements⁵. Blanca, Camila n'ont pas de modèle de vertu sous les yeux. Mais les romancières vont plus loin : pour elles, chastes ou dévergondées, les jeunes filles, les femmes désirent avec autant de force que l'homme. « Oleada de sangre », « ansiedad insaciable », le désir féminin, caché par la pudeur, refoulé par l'éducation, reste d'une extraordinaire puissance. Car les femmes sont au confluent de cycles mystérieux (cycle lunaire, cycle du jour et de la nuit, cycle menstruel, le tout aggravé par la sensualité des Tropiques) qui agitent leur sang et créent des appels irrésistibles à tel ou tel moment de leur vie. Comme l'explique Matto :

En la mujer domina una lascivia de temperamento, especie de cordón imantado que la atrae hacia el otro sexo iniciándola en los secretos del amor material por sacudidas tenaces, porfiadas, desde días antes de las dolencias femeninas.⁶

Blanca, vierge folle d'amour, n'hésite pas à se rendre chez son premier fiancé pour s'offrir à lui bien qu'elle ne souhaite pas l'épouser⁷. Camila et Margarita s'abandonnent à de cu-

¹ *Herencia*, op. cit., p. 51.

² *Blanca Sol*, op. cit., p. 105.

³ *Herencia*, op. cit., p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ « Las esposas y las madres libidinosas dejan a las hijas la herencia fatal », *ibid.*, p. 114.

⁶ *Ibid.*, p. 178-179.

⁷ « ¿ Recuerdas aquella noche que tú, acompañada de una criada, fuiste loca de amor a buscarme a mis habitaciones? », *Blanca Sol*, op. cit., p. 40.

rieuses rêveries qui se font de plus en plus précises après que quelques valse leur ont permis de découvrir le désir de leur cavalier¹. Ce n'est pas la sensuelle Camila mais la prude Margarita qui cherche à se représenter le corps de son soupirant :

Su corazón comenzó a sentir la corriente pasional, que, abandonando los sueños eróticos de la niñez, se inicia en las realidades de la materia, inclinando la fantasía a la clasificación de las formas del sexo opuesto y despertando fuertemente la curiosidad, emanación de la ignorancia.²

Heureusement, l'image d'une mère adoptive sans reproche lui permettra de résister au désir et en particulier de refuser l'omniprésent baiser sur la bouche, qui lève les interdits et ouvre la voie au plaisir charnel. Au contraire Camila, emportée par sa sensualité, s'offre aux délices des amours clandestines dans sa propre chambre³. Enceinte, elle devra épouser en toute hâte un bellâtre qui la trompe, la bat et dilapide sa dot.

La femme de trente ans connaît des émois plus complexes. Follement éprise d'Alcides qui s'est détourné d'elle, Blanca rêve de le rejoindre dans ce lieu mythique et défendu qu'est sa chambre de célibataire séducteur. Mariée et mère de famille, elle n'a, à cette époque, plus rien à apprendre sur la sexualité et recherche de nouvelles sensations : les battements de cœur de la jalousie, la science érotique d'un amant expérimenté, l'angoisse délicieuse de la clandestinité. « Pálida, helada, temblorosa », elle pénètre enfin sans y être invitée dans le sanctuaire où tout lui parle du corps d'un homme adoré :

¡ El dormitorio del hombre amado ! Mirolo ella con esa curiosidad, con ese afán nunca hasta entonces sentido. Le avino el deseo de recostarse en los cojines donde él diariamente se recostaría, de besar aquellos almohadones, donde aún se conservaba el ligero hundimiento producido por la cabeza de él [...] Un pañuelo vio allí, y tendría su perfume, el perfume que él usaba : Blanca llevo a los labios y aspiró con delicia, sintiendo el inenarrable placer que produce vértigos.⁴

Ce lieu hante les esprits : « la alcoba », écrin de la virginité, enjeu de la conjugalité, représentation idéale d'une intimité à deux souvent refusée dans le mariage conventionnel. Les romancières mettent en scène des couples représentatifs de la bonne société, unis par un savant équilibre du nom, de la beauté et de la fortune. Dans *Herencia*, les Aguilera ont un patronyme respecté (grâce à lui), une petite fortune (grâce à elle), deux filles que leur mère élève dans le but unique de les voir riches un jour. Leur union n'est que façade : elle impose ses volontés⁵, fait chambre à part⁶ et méprise cordialement son mari : « el matrimonio había entrado en la plenitud del desacuerdo »⁷. Le désir n'est pas absent pour autant : dans sa jeunesse, Nieves de Aguilera a trouvé le plaisir auprès de ses amants.

¹ « Palpan la realidad de las monstruosidades humanas en el roce de los cuerpos que las trae los estremecimientos desconocidos a través de la imaginación ; y después, contactos extraños que turban la casta soledad de la virgen », *Herencia, op. cit.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 116.

³ « Sus labios de fuego profanaron los labios de carmín de la niña [...] [Camila] sintió en su cuerpo virgen, al rozarse con el cuerpo de él, algo que la conmovió de una manera extraña, oscureciéndole la vista, despertando en sus sentidos sensaciones y deseos que no podía nombrar », *ibid.*, p. 81.

⁴ Blanca Sol, *op. cit.*, p. 187.

⁵ « En la casa, doña Nieves era el sargento y don Pepe el cabo », *Herencia, op. cit.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

Dans *Blanca Sol*, l'héroïne a tout pour elle ou presque : la beauté, l'intelligence, l'ambition, mais elle n'est pas riche et son éducation d'enfant gâtée l'a pervertie¹. Elle s'impose de réfréner un temps sa sensualité et fait le choix d'épouser un homme petit, laid et sot, mais pourvu d'une belle fortune. Pendant quelques années, elle l'accepte dans son lit (il lui donne six enfants) mais ne voit en lui que « un cuerpo entregado a la saciedad de un apetito »². La chambre matrimoniale, le lit commun où se pratique un pénible devoir conjugal, constituent le lieu par excellence des ravages du mariage arrangé. Il la désire, la prend, rêve de tendresse et d'intimité. Elle a horreur de lui, de son corps, de son laisser-aller. Il lui parle de ses projets politiques, de ses soucis d'argent ; elle rêve d'un amant et s'endort. Frustrée, lasse d'enlaidir à cause de ses grossesses, écœurée par la glotonnerie sensuelle de son mari³, Blanca décide de faire chambre à part. De longues pages s'attachent à un chassé-croisé tragi-comique ; il réussit à s'introduire de nouveau dans le lit de son épouse, elle change de chambre et s'enferme. Il l'aime comme un fou, elle est folle d'un autre. Le mariage arrangé débouche inexorablement sur le marchandage sexuel et la totale frustration des deux êtres⁴.

Le thème de l'échec sexuel est sous-jacent aux deux récits. Il s'inscrit dans un contexte social où tout est sacrifié au paraître, à l'étalage des richesses, à une sorte de gigantisme voyant qui marque le goût dans l'agencement des demeures et les rites de la sociabilité. Ce n'est pas un hasard si les couples désunis et insatisfaits trônent dans d'immenses salons où se donnent de somptueuses réceptions. *Herencia* et *Blanca Sol* s'attardent sur le luxe des meubles importés d'Europe, l'éclat des lustres et des miroirs vénitiens, les grands bals où les femmes parées comme des chasses portent des toilettes à la parisienne. Chez les Aguilera, les pièces de réception sont orientales, les plafonds surchargés de décors, les papiers peints écarlates et dorés. Blanca, jeune mariée, transforme sa maison en un « espléndido palacio », salon Louis XIV, salon Louis XV, boudoir Pompadour, salle à manger Renaissance...⁵ Les cérémonies de mariage, grandioses, mettent en évidence le marché qui détruit la vie des femmes : la misère affective et sexuelle comme prix à payer pour accéder à un luxe éclatant. Le grand mariage de Camila, qui engloutit une part de sa fortune, est célébré par l'Archevêque de Lima en personne ; il ouvre son lit à un aventurier cynique qui fera son malheur. Le mariage de Blanca n'est guère différent ; il livre à un homme amoureux une jeune femme écœurée mais éblouie par le luxe tapageur qu'il lui offre. Les romancières soulignent l'erreur en montrant la fragilité des patrimoines fonciers. Les jeunes filles se vendent pour des propriétés souvent hypothéquées, que le gaspillage mondain obligera bientôt à liquider. Camila s'appauvrit rapidement, Blanca pire encore : elle devra se prostituer pour nourrir ses enfants.

La maternité est une composante importante de cette équation infernale que représente le mariage arrangé. Les mères frustrées se réfugient dans la vie mondaine et dans une sorte de

¹ Le livre s'ouvre *in medias res* avec la phrase suivante : « La educaron como en Lima educan a la mayor parte de las niñas : mimada, voluntariosa, indolente, sin conocer más autoridad que la suya, ni más límite a sus antojos que su caprichoso querer », *Blanca Sol*, *op. cit.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 52.

³ « Qué culpa tenía él de ser vulgar, prosaico, como decía Blanca : de comer con glotonería y luego, con el bigote todavía oliendo a caldo, venir a besar a su esposa, lo que le producía a ésta náuseas y repugnancia », *ibid.*, p. 112.

⁴ Voir le chapitre XXIII. Le mari retrouvera la couche matrimoniale après avoir surpris sa femme dans les bras d'un autre, *ibid.*, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 49-51.

narcissisme désespéré, abandonnant leur progéniture à une armée de domestiques. Nieves de Aguilera ne s'occupe guère de ses filles ; son unique responsabilité, pense-t-elle, est de leur trouver un « beau parti ». Jeune femme, elle reçoit ses amants sans se soucier de la présence de ses fillettes. Plus tard, incapable de s'intéresser à un autre qu'elle-même, elle ne voit rien lorsque Camila s'abandonne à son séducteur. La mère de Blanca a la même attitude : sa position mondaine a toujours été une priorité. Convaincue que « las personas de su elevada posición social se deben a la sociedad antes que a la familia »¹, elle a perdu plusieurs enfants mal soignés par la domesticité, mais elle encourage sa fille à suivre son exemple. Les romancières mettent en évidence l'engrenage selon lequel les filles délaissées par des mères insatisfaites reproduisent le modèle de l'inassouvissement snob. Cabello montre longuement l'aversion qu'inspirent à Blanca des enfants non désirés qui ressemblent fâcheusement à leur père. Mais elle analyse aussi l'émergence du sentiment maternel, que déclenche sur le tard l'amour extra-conjugal. Lorsque Blanca se prend de passion pour Alcides, sa sensualité, sa sensibilité se réveillent. Devenant enfin une femme qui aime et qui souffre, elle jette un nouveau regard sur ses enfants et découvre sa propre capacité à les aimer². Appauvrie, seule au bord du gouffre, elle ne les abandonne pas et contemple en larmes ses deux filles : « ¡ Mujercitas ! ¡ Pobrecitas ! ». Il est tragique de naître femme.

Le bilan du mariage de convenance est donc totalement négatif dans les deux romans. L'alliance sans amour précipite les femmes et les enfants dans le malheur sans pour autant garantir la stabilité financière, comme Blanca le comprend tardivement. Cultivée et intelligente, celle qui est vouée à devenir une « cocotte » est aussi une femme qui réfléchit. Elle s'interroge sur ses responsabilités, dont elle rejette le fardeau sur une société qui idolâtre le veau d'or³ ; elle questionne aussi la morale traditionnelle. Il lui vient « toda una serie de ideas algo subversivas contra el matrimonio »⁴, à mesure qu'elle commence à voir dans un amour sincère une valeur morale autant qu'une source de jouissance. Le mariage qu'elle a subi, approuvé par l'Église et par la société, lui fait horreur : « El matrimonio sin amor, no era más que la prostitución sancionada por la sociedad »⁵. Fonder sa vie sur une passion authentique, fût-ce en dehors du mariage, ne serait-ce pas moins immoral ?

Y de querida de Alcides, se imaginaba estar menos prostituída que lo estuvo de esposa de D. Serafin.

¹ *Ibid.*, p. 80.

² « Si Alcides la amara como antes, si quisiera consagrarle su vida y su porvenir, ella pensaría en una separación definitiva, llevándose a su lado a sus hijos.

¡ Mis hijos ! ¡ Por primera vez al pronunciar estas palabras, sentía arrasarse sus ojos en lágrimas ! », *ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁵ *Ibid.*, p. 144. Cabello n'est pas la seule à critiquer lourdement le mariage. Sa contemporaine, l'essayiste Felipa MOSCOSO DE CARBAJAL écrit : « El matrimonio sin amor no es más que una sociedad inmoral, perniciosa y criminal », *Ligeros pensamientos consagrados a la mujer*, 1883, cit. in Maritza VILLAVICENCIO, *op. cit.*, p. 81. On se rappelle le commentaire que fait *a posteriori* George Sand sur sa propre expérience du mariage arrangé : « Les rapprochements sans amour sont quelque chose d'ignoble à envisager. Une femme qui recherche son mari dans le but de s'emparer de sa volonté fait quelque chose d'analogue à ce que font les prostituées pour avoir du pain et les courtisanes pour avoir du luxe », *Histoire de ma vie* (1854-1855), Paris, Gallimard Quarto, 2004, p. 1361.

El amor, sólo el amor, podía a su concepto purificar, ennoblecer su vida.¹

Ces pensées iconoclastes ne sont pas une incitation à la libération sexuelle. Les romancières cherchent plus modestement à ébranler un édifice social, encore bien ancré, où elles croient voir pour les femmes une sorte de tombeau. Elles n'encouragent pas celles-ci à prendre un amant mais à adopter pour leurs filles un nouveau type d'alliance. Seul le mariage d'amour peut permettre de réconcilier morale et jouissance, épanouissement personnel et maternité, dialogue conjugal et sociabilité. Au-delà d'une idée neuve, identifier le devoir conjugal au plaisir, c'est une autre vision de la cellule familiale qui nous est proposée, à l'image du « nid d'amour » qui s'installe lentement dans l'Europe finisécularisée. Cette nouvelle union, qui implique une profonde évolution des mœurs, est brièvement suggérée par Cabello et longuement décrite dans le roman de Matto. On notera au passage que, courageuses mais pas téméraires, les romancières n'ont pas voué au pain sec et à l'eau claire ces couples d'un nouveau genre. Le conflit éventuel entre l'amour et le niveau de vie est évacué, en particulier grâce à une loterie providentielle qui permet au jeune couple de *Herencia* de ne pas choisir entre richesse et inclination. Le mariage d'amour acquiert ainsi une visibilité sans défaut qui permet de centrer l'attention du lecteur sur l'épanouissement érotique.

Dans *Herencia*, le mariage d'amour n'est pas qu'un simple projet : c'est une réalité qu'incarne le couple Marín. Ayant dépassé la trentaine, mariés depuis plusieurs années et disposant de revenus confortables (il ne s'agit pas d'un patrimoine foncier mais d'actions de compagnies minières), les Marín ont une exemplarité qui s'inscrit dans le temps. Leur union réussie ne résulte pas d'arrangements familiaux mais d'un coup de foudre irrésistible. « Yo te vi y te amé. El amor es como la electricidad que fulmina el rayo »², rappelle Fernando Marín à Lucía. Au bout de quelques années, l'amour est là, entretenu par la chambre commune, les caresses affectueuses, le baiser sur la bouche qui réactive le désir conjugal³. La persistance de ce désir mutuel, qui est patente dans diverses scènes, est intrinsèquement liée à une conception différente du foyer, « un hogar, con la imponente santidad de un templo »⁴. Aux grandes réceptions de la bonne société, à ces immenses appartements toujours ouverts à une foule de visiteurs, les Marín opposent un intérieur refermé sur lui-même, opaque aux regards des autres, un petit univers clos dont le mot-clé est l'intimité⁵. Les Marín sortent peu, reçoivent moins encore et ont mis en place une économie domestique qui ne laisse aucune part au gas-

¹ *Ibid.*, p. 207.

² *Herencia*, op. cit., p. 115.

³ « La besó en la boca, con el beso de la pasión que embriaga más que el vino. – Muy rico – dijo ella aspirando aire nuevo para sus pulmones », *ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ Dans *Blanca Sol*, le jeune couple que forment Alcides et Josefina préfigure ce même univers, malgré la fortune du marié. Peu mondains, les jeunes gens savourent « esos momentos de íntima comunicación », « aquella situación deliciosamente tranquila y risueña » et ne rêvent que de solitude à deux, « al calor de los más dulces afectos del alma », *op. cit.*, p. 168.

pillage mondain¹. Leur petite maison, avec sa décoration bien particulière, emblématise une nouvelle hiérarchie des goûts et des mœurs. Le choix des volumes, escalier minuscule, corridor étroit, salon modeste, meubles discrets, papier peint clair, salle à manger de dimensions réduites², trahit le désir de ne recevoir qu'un nombre minime de visiteurs, ce qui revient à limiter la sociabilité à la famille élargie. Le souci d'économie et de légèreté qui préside à la décoration (fleurs et plantes à la place des tableaux à l'huile et des glaces, voilages à la place des tentures, papier imitant le marbre) montre l'indifférence à l'étalage des richesses et le déplacement de l'intérêt vers les pièces à vivre au détriment des pièces à recevoir. Le décor est modeste jusqu'à l'insignifiance, mais pratique et gai comme se doit de l'être le cadre de l'amour caché :

El exterior revelaba la mediocridad acomodaticia : el fondo encerraba la felicidad de los corazones que han sabido conservar el amor.³

Parents adoptifs, les Marín sont aussi de « nouveaux » parents, qui ne confient à personne le soin d'élever leur enfant unique. La sincérité affectueuse des rapports, l'attention apportée à l'épanouissement de la jeune fille, le respect de ses goûts et de son inclination, tout concourt à souligner l'exemplarité des nouveaux liens familiaux. Margarita, qui est métisse et qui est aussi le fruit d'un viol, réussit dans cette atmosphère compréhensive à grandir sans complexe et à assumer avec dignité un passé qu'elle avoue sans détour à son amoureux. Dans la hiérarchie renouvelée des mœurs, la fortune, l'éclat, l'aisance à paraître en société sont des qualités qui se dévaluent au profit d'autres critères : la droiture de l'esprit, la santé du corps, la discrétion, l'aptitude à la fonction maternelle et à la gestion de l'économie familiale⁴. On remarque avec étonnement la première question que pose à son fils la mère d'Ernesto, apprenant qu'il songe au mariage : « Es modesta y sencilla esa señorita, ¿ verdad ? »⁵. Un nouveau type d'héroïne...

Les dernières pages de *Herencia* sont consacrées à l'apothéose du mariage d'amour, en l'occurrence l'union d'Ernesto et de Margarita. Le lecteur n'assiste pas au modeste rituel que célèbre le curé de la paroisse, pas plus qu'il ne participe à des festivités qu'il imagine réduites au cercle des proches et soumises à la loi d'économie qui régit la vie des Marín. Il y a bien une cérémonie, mais elle n'est pas où on l'attend. La « hora sagrada » qui occupe les quatre pages finales du roman est celle de la nuit de noces, célébration intime que Matto sacralise comme une grand-messe. « Nuestro momento sagrado », c'est-à-dire la consommation de l'union, se déroule dans le secret de ce « templo nupcial impropriadamente llamado alcoba por el

¹ Fernando Marín se réjouit des vertus domestiques de son épouse : « Mi mujer es de las pocas que conservan el buen fondo. ¡ Qué contraste, Dios mío !... Las fortunas del vecindario se desmoronan a la luz del gas de las tertulias que obligan a sacrificios », *ibid.*, p. 157-158. De nouvelles vertus bourgeoises sont présentées en modèles : sens de l'économie et thésaurisation en vue de l'accroissement du patrimoine familial. La corrélation avec le mariage d'amour est claire : si on ne recherche plus systématiquement l'alliance avec la fortune, il faut renforcer l'héritage.

² Cf. « pasadizo angosto », « muebles modestamente tapizados », « la sala de recibo del señor Marín contrastaba con las que generalmente se ostenta en algunas casas limeñas, donde todo el lujo se concreta a la sala, olvidando el resto del hogar », « el comedor no era espacioso », etc., *ibid.*, p. 94-95 et 201.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ Dans l'entretien qui réunit Ernesto et son futur beau-père lors de la demande en mariage, la question de la santé physique des deux jeunes gens est longuement abordée, *ibid.*, p. 205-208. Marín vante aussi les qualités de sa fille dans le domaine de l'économie domestique, *ibid.*, p. 207-208.

⁵ *Ibid.*, p. 140.

vulgo »¹. Aucun détail esthétique ne nous est épargné tant l'heure est solennelle. Le papier peint bleu ciel, le tulle blanc qui garnit la coiffeuse, le champagne sur la table, ont la gravité d'un cérémonial. Au milieu de ce cadre « preparado por la mano de Cibeles y Venus en competencia »², l'attention se focalise sur l'objet mythique, le lit nuptial, baptisé par le narrateur « el altar ». La fiancée tremble un peu mais semble ravie ; son conjoint organise l'événement avec l'aisance d'un homme expérimenté et la passion d'un amoureux transi. La fête érotique s'anime, bien à l'abri de tout ce qui est mal : l'argent, les mondanités, le qu'en-dira-t-on³. Enfin l'autel, le temple de l'intime s'ouvre aux convulsions et aux cris d'amour sanctifiés par le lien conjugal :

¡ Mía !... – dijo con voz emocionada, tembloroso, presa de aquellos sacudimientos pasionales que estremecen la espina dorsal llevando el calambre al cerebro.

¡ Ernesto mío ! [...]

Ernesto se contrajo por una conmoción nerviosa desconocida para la virgen y agarrándola fuertemente se llegó al altar sin soltar a su desposada.⁴

On conçoit aisément l'agitation provoquée par des romans qui fustigent le mode de vie bourgeois, associent prostitution et mariage, reconnaissent le désir féminin et font du devoir conjugal une vraie partie de plaisir. Le public de l'après-guerre est sans doute friand de scènes un peu « osées » ; il n'est pas prêt pour autant à accepter une révolution dans les mœurs. Dès la lecture de *Blanca Sol*, en 1889, Juana Manuela Gorriti, qui fait pourtant partie de ce groupe de femmes, se désolidarise du propos et accuse Mercedes Cabello d'imprudence. « De este escándalo surgirán otros que dejen a mi amiga muy mal parada, sin que pueda quejarse, porque ella comenzó »⁵. Elle prévoit de terribles représailles, qui ne vont pas manquer de se produire. Cabello, malade mais peut-être pas folle, sera internée et oubliée dans un asile de fous à partir de 1900. Matto, dont la demeure et l'imprimerie ont été saccagées, devra quitter définitivement le Pérou et s'exiler en Argentine.

Au tournant du siècle, la seule voix à se faire encore entendre sera celle de Teresa González de Fanning, dont la dernière œuvre de fiction, *Indómita*, paraît en 1904. La récréation est terminée et les gamines turbulentes qui avaient osé parler de leurs désirs rentrent dans le rang. Les Péruviennes retombent dans le mutisme, tandis que de nouvelles générations d'hommes font revivre l'Université et occupent le devant de la scène littéraire. Mais la renaissance du sexe fort n'est pas seule, à notre avis, à expliquer ce retour au silence. Sans doute l'évolution des mœurs que nos romancières ont innocemment appelée de leurs vœux a-t-elle fait davantage pour cette régression que la remontée de la démographie masculine ou la vengeance d'une société scandalisée. En prônant le mariage d'amour et le repli sur la cellule familiale, gage de l'épanouissement érotique des femmes, les « *literatas* » n'ont pas vu le piège qui al-

¹ *Ibid.*, p. 244.

² *Ibid.*, p. 244.

³ « Nadie ni nada podrá separarnos y seremos felices a despecho de este siglo egoísta, metalizado, y de la sociedad falsa y murmuradora », *ibid.*, p. 246.

⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁵ Juana Manuela GORRITI, *Lo íntimo* (1892) in María Cristina ARAMBEL-GUIÑAZU y Claire Émilie MARTÍN, *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX. Antología*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2001, p. 137. Voir aussi *ibid.*, p. 139-140.

lait se refermer sur l'ange du foyer¹. Privée de tout rôle représentatif, éloignée des échanges mondains, encensée dans son rôle personnel de mère, confinée dans un cadre familial restreint, l'héroïne du révolutionnaire mariage d'amour n'en est-elle pas, en fin de compte, la première victime ?

Ève-Marie FELL

Université François-Rabelais / Tours

¹ Sur le repli des femmes dans la sphère de l'intimité familiale vers la fin du XIX^e siècle, voir Martine SEGALLEN, « La révolution industrielle : du prolétariat au bourgeois », in *Histoire de la famille*, vol. 2, *op. cit.*, p. 375-411.

AGUSTÍN YÁÑEZ (1904-1980) : TRADICIÓN Y MODERNIDAD

El segundo tercio del siglo XX representa el auge de una literatura latinoamericana que por fin se cercena del impacto del Viejo Mundo para alcanzar su voz genuina y su originalidad. A pesar de las diferencias de tónicas y temáticas, se puede delinear una relativa unidad en producciones multifacéticas debida a los experimentos formales, a la persecución de objetivos estéticos bastante semejantes. La mal denominada « literatura del boom » acoge a géneros y a ópticas distintas, agrupados sin embargo en torno a teorías modernas pero no escasean autores que parecen seguir en aquellos años una ruta solitaria o apartada de la corriente mayoritaria. Entre esas figuras aisladas, se puede detectar al mexicano Agustín Yáñez, considerado como el creador de la « primera novela moderna de México » (*Al filo del agua*, 1947), admirado y marginado luego, narrador de talento reconocido pero arrumbado muy pronto entre los « clásicos », monumento de las letras mexicanas sin secuela ni descendencia, enigma literario muy pronto relegado al olvido pese a una producción intensa de novelas, narraciones y finos escritos de crítica literaria y artística.

Agustín Yáñez es un gran creador y no se necesitan pretextos como puede ser un centenario del natalicio (1904) o cualquier otra ocasión que se pueda inventar (los sesenta años de *Al filo del agua*, dentro de dos años, y luego los setenta, etcétera) para analizarlo, estudiarlo a fondo, tratar de valorar lo que pudo ser su aporte a las letras latinoamericanas. Sin embargo, me ha tocado advertir en México algunas reticencias o resistencias, solapadas o abiertas, cuyas raíces son fáciles de desentrañar. Algunas son de carácter decididamente ideológico : la encumbrada carrera política de Yáñez (gobernador de Jalisco y después, Secretario de Educación Pública) opacó la obra y muchos siguen confundiendo al escritor con el hombre público, arrojando a los dos en la misma reprobación que a menudo se respalda en argucias o mala fe (como puede ser el hecho de rescatar, de dientes afuera, a la sola *Al filo del agua* para destinar a la basura lo demás de la obra : ¿ cómo se puede ser « un mal escritor con un buen libro », para retomar el dicho de Carlos Monsiváis ?) Otras son de índole artística : los escritos de Yáñez (algunos de ellos, por lo menos) parecen rebuscados, empingorotados, ajenos a toda soltura o naturalidad, y a ese tipo de escritura se le rechaza muy pronto, por aparecer anticuado o artificial. Otras, por fin, radican en una visión historiográfica que es nada más un componente menor de la obra estética : hacer de Yáñez el exclusivo cantor de los Altos de Jalisco y de una época pre y post-revolucionaria reduce su alcance y, al correr de los años, lo condena al purgatorio del olvido (regionalismo y apego al pasado nunca son garantía de buenas cosechas).

¿ Por qué analizar hoy al autor de tantos escritos de calidad disímil ? Algunos se quedan con *Al filo del agua*, prescindiendo injustamente de todo lo demás, aun cuando ciertos textos no se merecen la postergación. De Agustín Yáñez, para valorarlo exactamente, es preciso tomar el conjunto de la obra sin a priori y alumbrarlo a partir de las problemáticas de la vida cultural del siglo XX, insertándolo en las grandes corrientes literarias y en las tendencias artísticas : así aparecerá su exacta aportación al incluirlo en fenómenos más amplios, de índole colectiva, que él representa, sintetiza o simboliza. Resulta obvio que muchos críticos dedicaron especial atención a *Al filo del agua* ya desde su salida, instalando a su autor en la Rotonda de los grandes creadores y este libro no ha dejado de suscitar numerosos análisis, a veces contradictorios. La novela dista mucho de ser unívoca y se presta a un sinfín de interpretaciones :

es inmóvil y dinámica, directiva e incierta, reaccionaria y revolucionaria, anticuada y resueltamente moderna, estancada y llena de vitalidad, y eso en muchos de los estratos. Se entiende que ese libro de ambigüedades sin resolver haya podido fascinar y corresponda perfectamente a la definición de la gran obra artística que daba Hegel : una tensión entre la unidad y la multiplicidad. Estas dos fuerzas pugnan efectivamente en la novela y le confieren el relieve inconfundible que sigue dando pábulo a numerosos exegetas.

Pero no sólo *Al filo del agua* es un gran texto : en mi opinión, no le quedan en zaga *La tierra pródiga*, *Las tierras flacas* y el admirable *Flor de juegos antiguos*, sin olvidar libros anteriores como el interesantísimo *Yahualica*, texto de los treintas, vuelto a publicar recientemente por el Colegio de Jalisco y Alfaguara, con un interesante prólogo de Jaime Olveda. El conjunto de sus obras de ficción, a lo largo de medio siglo de creación, remite a un gran artista de la prosa con sus logros y también sus desperfectos pero que coadyuvan a definir una visión del mundo muy genuina.

El objetivo de esta presentación/balance radica en situar a Yáñez en una problemática colectiva. Nuestra opción metodológica siempre ha arrancado de la dimensión transindividual de los quehaceres humanos, incluyendo a los artísticos. Aun cuando un creador piensa ser original, no hace más que repetir o recoger sintetizándolos los rasgos comunes de una sociedad, dándoles a veces una acuidad o una perfección que nadie alcanza a vislumbrar. Abordaré un doble camino : primero, los elementos ideológicos, que permiten dar una primera definición del prosista Yáñez en su época, como portavoz no consciente de las tendencias profundas de la sociedad mexicana. Y en una segunda parte, los fenómenos estéticos, que le deparan al autor de *Al filo del agua* su verdadero lugar en la evolución cultural del siglo XX.

Los aspectos ideológicos

Al filo del agua, ya desde 1947, fue saludada con entusiasmo. Era la primera novela de un escritor hasta la fecha poco conocido fuera de su Jalisco natal y gozó de un reconocimiento inmediato, lo cual es señal de que existía con toda probabilidad una expectativa global, un innegable horizonte de espera. Sonó como un anuncio y una proclama, una puerta que se abría y otra que se cerraba, una renovación obvia de antiguos esquemas ya en desuso. No era solamente la decisión de romper con las reglas de la clásica novela de la Revolución mexicana sino el hecho de enfocar nuevas posturas de cara a una evolución social. La novela nueva de Agustín Yáñez dirime dos caracteres básicos de la que se venía publicando desde 1925 : los elementos épico-líricos destinados a celebrar un mundo que nace, por una parte, y el rechazo intelectual implícito hacia una efervescencia popular descontrolada y sin miras, por otra.

LA MODERNIDAD

En realidad, más allá de esa superficie de oposición a cánones establecidos (de hecho, puede verse también *Al filo del agua* como una novela más de la Revolución), es interesante valorar que la novela del escritor jalisciense es recibida como la irrupción de una modernidad, de la intrusión de un mundo nuevo, con sus conceptos genuinos, de ahí el recibimiento excepcional que se le tributa. Vale aclarar lo que se puede entender por moderno : sería lo nuevo, lo actual, lo renovador, siempre en complementariedad (que no oposición) con lo clásico o lo antiguo. Siguiendo a Jurgen Habermas, se puede considerar que existe una dicotomía fuerte entre lo que está de moda (que pasa rápido) y lo moderno, cuyos vínculos con el pasado son patentes aunque secretos. La modernidad como movimiento histórico-cultural surgió de una oposición a lo clásico pero ha ido progresando por saltos y rupturas dentro de la misma mo-

dernidad ; no hay cortes drásticos ni fronteras tajantes sino un flujo a veces interrumpido o demorado pero que sigue desde el siglo XVI hasta el XX. Compartimos la opinión de Habermas de que aún persistimos en la modernidad : « la crisis ideológica actual no sería más que otra vuelta de tuerca de la modernidad misma ». Así se explicaría, en mi concepto, la paradoja de *Al filo del agua*, que parece a la vez anticuado y modernísimo, escindido entre el apego a una tradición y el deseo de cambios drásticos, como intenté mostrarlo en el trabajo para la celebración de los cincuenta años de *Al filo del agua* en el Colegio de México.

La modernidad no se ha agotado al promediar el siglo XX y resulta absurdo fijar fronteras para los movimientos culturales. Prosigue el proyecto de modernidad en la medida en que propugna constantemente su credo básico : el de una búsqueda perpetua del progreso. Mediante la ciencia, se va avanzando hacia el progreso como forma de vida total y el reinado de ciertas utopías permite que se vislumbre un porvenir mejor, a partir de pautas racionales y universales. Creo que esa fe en el futuro subyace en las páginas de *Al filo del agua* y asimismo de *La tierra pródiga* o *Las tierras flacas* y determina la pertenencia de Yáñez a una modernidad desbocada. Portavoz de ciertas ideas del gobernador Yáñez, el Ingeniero de *La tierra pródiga* proclama su confianza en los adelantos de la ciencia para fraguar la felicidad de los pueblos. Se ha echado en cara a menudo a Agustín Yáñez su « optimismo » (es decir, su idea progresista de la historia) y de hecho, es constitutivo de una visión del mundo arraigada en la modernidad y que aboga por el gobierno de la razón, gran ideal de la humanidad y vector de la verdad y de la belleza. Todos los apuntes y discursos del hombre político y del intelectual Yáñez propenden a sentar las bases de esa certeza de un progreso constante de la humanidad, y sus escritos de ficción están sustentados en esa convicción profunda que le concede a su autor un lugar aparte. Sobran los ejemplos en su obra de esa fe en las luces y en los adelantos de la sociedad. Por eso, la Revolución en *Al filo del agua*, la caída del mundo tradicional en *La tierra pródiga* o *Las tierras flacas*, asoman como armas cargadas de futuro, pese a los males que entrañan.

a.

La posmodernidad

« El proyecto de modernidad – acota Esther Díaz – apostaba al progreso. Se creía que la ciencia avanzaba hacia la verdad, que el progreso se expandiría como forma de vida total y que la ética encontraría la universalidad a partir de normas fundamentadas racionalmente. No obstante, las conmociones sociales y culturales de los últimos decenios parecen contradecir los ideales modernos. La modernidad, preñada de utopías, se dirigía hacia un mañana mejor. Nuestra época – desencantada – se desembaraza de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace demasiadas ilusiones respecto del futuro ». La segunda guerra mundial fungió de revelador y puso fin, al parecer, a esa fe en el progreso de la humanidad, en los pretendidos adelantos de la racionalidad colectiva, influyendo negativamente en el imaginario colectivo como en las prácticas sociales. De ahí que para muchos se haya entrado en la era de la posmodernidad, como contraparte o negativo de la era que se venía conociendo desde el siglo XVI : posmodernidad como nueva época que pone en tela de juicio las supuestas leyes universales, el determinismo, la racionalidad, la verdad, la unidad, el progreso. La segunda mitad del siglo XX, la « era del vacío », para retomar la fórmula de Gilles Lipovetsky, piensa que ya no existen reglas generales sino consensos limitados y parciales, reconstrucciones, relatividad, disolución, descentralización, diferencia, muerte de la historia. Se trata de un pesimismo generalizado, erigido como dogma y que, pese al término, no toma pie de la modernidad sino que la niega y la pone en entredicho. En especial, el arte posmoderno

subvierte los valores de la estética moderna y le resta alcance a la búsqueda de lo nuevo mientras dirime el pasado o lo caricaturiza.

No estamos muy de acuerdo con esa moda de la posmodernidad, un cajón de sastre para amantes de las fronteras, los géneros estancados, las fechas inmutables. El pesimismo nato, el fin de la historia, la angustia colectiva parecen desdecir de las evoluciones del siglo XX que presentan grandes catástrofes por cierto pero, a la par, adelantos innegables. El predominio del individualismo también genera en sus márgenes multitudes de resistencias colectivas que no autorizan a desesperar de lo humano. La posmodernidad como negación generalizada, si es una moda venida del norte del continente americano y de sus secuaces europeos, no por ello deja de ser una propuesta, no una realidad incontrastable. Y de todas formas, en el dominio de las artes, es un contrasentido : el pesimismo de unos se equilibra con el entusiasmo de otros, lanzados en pos de mañanas que cantan.

Si examinamos a Agustín Yáñez a la luz de estas observaciones, es de ver que no encaja en ese supuesto movimiento y no es posmoderno ni anuncia la posmodernidad de ninguna manera. En efecto, nada más alejado de la postura ética de Yáñez que esa degeneración del espíritu de libertad que caracterizaría a la posmodernidad, con tal que se le tributen perfiles precisos y no se incurra en definiciones borrosas como algunas de Frédéric Jameson. La heterogeneidad, al parecer, sería la pauta fundamental, « la diferencia aleatoria o coexistencia de una muchedumbre de fuerzas distintas cuya efectividad es indecible », y esto no parece concordar con la personalidad cultural de Yáñez. Y aún menos la desacralización del arte que va a darse libre curso en el marco de sociedades desarticuladas, sin futuro pero también prácticamente sin pasado, refugiadas en el misticismo y el irracionalismo, en un individualismo feroz teñido de narcisismo e indiferencia. Al intentar definir globalmente lo que se entiende por posmodernidad respaldándome en las caracterizaciones menos hueras de Lyotard, Baudrillard o Touraine, estoy delineando el antirretrato de Yáñez, precisamente arraigado en una fe histórica, en un sentido del porvenir, en una apertura a la colectividad y una aspiración ética. Entre el cúmulo de elementos que significarían al posmodernismo, de vez en cuando asoman algunos indicios en los textos de Yáñez, sobre todo en los últimos (señales de una crisis ideológica, lucha denodada para impedir la fuerza del individualismo, asomos de cierto pesimismo teñido de amargura), pero ceden ante un impulso vital. Si todos los artistas (o muchos de ellos) de los sesentas y setentas incurrían en la depresión posmoderna, en verdad no es el caso de Agustín Yáñez, optimista y sereno, rumbo al porvenir que por ser incierto no ha de inducir a la desesperación.

EL MILENARISMO

En cambio, existe otra línea ideológica que se impone al autor de *La ladera dorada* y permite caer en que Yáñez se está anticipando a su época o, por lo menos, ya está captando implícitamente las tendencias sutiles del tiempo. Me refiero a los conceptos milenaristas que impregnan sus escritos ya desde los años veinte y constituyen una definición más acertada de las ideologías que se desbocan sobre todo en la segunda mitad del siglo.

Analiqué detenidamente estos elementos a través de *La tierra pródiga* y se les puede dar su verdadero sesgo al pesimismo o a la angustia que campean en las páginas, a veces de modo indirecto o implícito. Muy alejadas de una supuesta posmodernidad, las creencias mesiánicas alardean de un pesimismo de muy distinto cuño : los temores frente al fin del mundo se acompañan de la certeza de una vida eterna aunque se ha de pasar primero por los dolores es-

catol6gicos. De ah6 la tan genuina mezcla de angustia y esperanza que tanto ha desconcertado a la cr6tica (¿ Cu6al es la verdadera imagen de la Revoluci6n en *Al filo del agua* ? ¿ cat6strofe o apertura a un porvenir dichoso ? ¿ Y qu6 imagen se desprende del retrato de las m6quinas modernas y de los caciques en *La tierra pr6diga* : destrucci6n irremediable o fundamentos de una nueva era ?), con ese intrincamiento de elementos contrapuestos fusionados en una cabal uni6n de contrarios que hunde sus ra6ces en un pasado inmemorial y apunta a la vez al porvenir como duplicaci6n del Ed6n primigenio. No se trata del fin de la historia sino de la desesperaci6n de los 6ltimos tiempos rescatada por la felicidad de los recomienzos. As6 se explican las aparentes contradicciones ideol6gicas de los textos de Agust6n Y6ñez, escindidos entre posturas antit6ticas que s6lo se alumbran debidamente a partir de un enfoque milenarista. La historia, de hecho, no ha rodado « bajo la guillotina posmodernista » ; sencillamente, se trata de otro concepto de la historia, de 6ndole c6clica : todos los elementos contradictorios encajan dentro de un plan providencialista. Agust6n Y6ñez se anticipa, y con mucho, a lo que es la t6nica actual de las sociedades invadidas por una percepci6n mesi6nica que da al traste con los conceptos de progreso y de individualismo : las cosas se repiten indefinidamente y no hay destino fuera del grupo. Esta es la gran lecci6n de los textos de Y6ñez y por eso, tal vez, se le tribut6 a la par un caluroso recibimiento acompa±ado de deferencia y un rechazo displicente : sus conceptos estaban fuera del tiempo hist6rico ya en 1930 y no encajaban exactamente en una evoluci6n ideol6gica claramente definida, que fuera la del nacionalismo mexicano triunfante o, m6s tarde, la del escepticismo e individualismo generalizados. El milenarismo no remite a la modernidad ni a la posmodernidad : queda fuera de los c6nones hist6ricos y en ello radica quiz6s la gran aportaci6n de Y6ñez a la cultura.

Tras insertar brevemente a Y6ñez en la trayectoria ideol6gica del siglo XX, podemos esbozar ahora lo esencial, su participaci6n en la definici6n cultural y est6tica, su labor como artista que le confiere un lugar destacado y especial6simo en las letras del siglo XX. Intentaremos alumbrar su trayectoria bajo tres enfoques sucesivos cuya combinaci6n lo hace muy original : un nuevo modernismo, una est6tica neobarroca y por fin una escritura « laber6ntica », tres elementos constitutivos de la evoluci6n de las letras a lo largo del siglo veinte.

LAS TRES FACETAS DE LA EST6TICA

a. Un nuevo Modernismo

Es preciso recurrir a lo que hace la especificidad de un novelista : la escritura. Todos los grandes cambios culturales siempre han sido asunto de formas, no de tem6ticas, bastante inmutables de por s6, y resultan hueros los grandes debates entre universalismo y regionalismo, mimetismo o rechazo a la realidad circundante, realismo o fantas6a. Los datos sociales, desde hace mucho tiempo, han dejado de ser elemento caracterizador y no pasan, en el mejor de los casos, de mero trasfondo o de referente simb6lico. De todas formas, no coadyuvan para delinear el car6cter est6tico de una obra : es la infraliteratura la que, por lo general, se muestra m6s fiel al referente exterior, mientras que las grandes obras suelen demostrar una gran libertad respecto al entorno social o hist6rico sin que por ello pierdan su calidad. Las obras que cuentan, en muchos de los casos, son las que no acatan ni respetan las normas y abren nuevos caminos sin preocuparse por su posible car6cter de « documentos ».

La mayor6a de los comentarios elogiosos que saludan la salida de *Al filo del agua* hace hincapi6 en su modernidad. Modernidad arraigada esencialmente en los aspectos formales, aunque se subraya de pasada la perspectiva tem6tica : muchos celebran la naturalizaci6n en

México de técnicas ya utilizadas por la novela norteamericana o europea pero a las que nadie se había atrevido antes a recurrir. Son conocidos de sobra los comentarios de Joseph Sommers, John Brushwood y otros, quienes detectan el influjo formal de Proust, Kafka o Faulkner, en especial. La búsqueda de rastros e influencias asoma siempre como un juego vano pero subraya ineludiblemente los indicios de una época más que de tal o cual autor. Ya pasó la era de la narración unívoca, centrada en un narrador predominante, y aparece multifocalizado el texto, como escindido entre varios puntos de vista, algo descentrado. Los cambios de enfoque enriquecen la perspectiva haciéndola de paso más incierta, como ambigua y vacilante. La referencia a Proust (e incluso al psicoanálisis) se deriva de un segundo aspecto del texto de Yáñez, muy analizado : el buceo en las almas, lento, pormenorizado, atento a las nimiedades y variaciones sutiles, mediante un uso sistemático del monólogo interior complaciente que pretende alumbrar los recovecos de las almas. No se llega en esa primera novela, como lo intentará Yáñez más tarde, al flujo de la conciencia en la línea joyceana y el narrador entreteje monólogos focalizados, muy ordenados e incluso apremiantes, en la medida en que dejan poco espacio para la interpretación personal o el misterio. Así y todo, los lectores de 1947 sintieron esa novedad emocionante de una escritura multifacética, con asedios desde distintos lugares, exterior e interior a la vez, modo de hacer surgir lo real a través de « tomas » múltiples y a veces contradictorias, en un enriquecimiento cabal de la materia novelesca.

Aunque parezca arriesgado aducirlo, se establece una línea implícita que conduce del Modernismo como escuela a la primera novela de Yáñez. No creo que se haya subrayado pero detecto por mi parte un claro parentesco entre las aspiraciones de Rubén Darío y las realizaciones prosísticas de Gutiérrez Nájera, por una parte, y los textos de Yáñez, por otra, lo que indicaría, más que lo anticuado, lo intemporal de Agustín Yáñez y la subsiguiente dificultad para enmarcarlo en un movimiento, como no sea el de una modernidad encarnada. Comparte Yáñez buena parte de los ideales y de los sueños de Darío, esencialmente el predominio de la forma sobre el fondo, el culto del arte por el arte y el arte como « forma de vida total », la sacralización de la belleza que pasa por la aproximación a lo misterioso y lo inaudito. El refinamiento y la exquisitez así como una aristocrática distinción y un cosmopolitismo estético acercan a Yáñez y a Darío, y si bien el autor de *La creación* escudriña los rincones de la provincia mexicana antes que interesarse por las comarcas orientales imprecisas que tanto fascinaban al poeta nicaragüense, ambos comparten no obstante un mismo gusto acendrado por la antigüedad grecolatina como sustrato del mundo moderno, ajeno a las desviaciones de la burguesía y del capitalismo triunfantes. El modernismo se dirige al futuro pero se nutre de arquetipos del pasado, esencializados, como pautas estéticas rebuscadas y aristocráticas. Yáñez es heredero de una vanguardia modernista que pone el énfasis en la libertad artística como credo absoluto : se trata antes que todo de renovar, es decir transgredir, trastornar las normas establecidas para imponer el imperio de lo bello. Puede parecer algún tanto anacrónico plantear la filiación modernista de Yáñez recordando que ya en la década de los veinte muchos ya le estaban torciendo el cuello al cisne « de dudoso plumaje », en el momento en que estallaba una floración de vanguardias iconoclastas con muchos ismos (dadaísmo, futurismo, ultraísmo, surrealismo, cubismo, creacionismo) pero dichas vanguardias, como homenaje, siempre tomaban pie implícitamente del Modernismo aunque fuera para rechazarlo. Como poeta, Jorge Luis Borges renegó violentamente del Modernismo al ceñirse al Ultraísmo pero reconoció en los años sesenta cuánto influyó en él el autor de *Azul* (« todo se lo debemos a Rubén Darío », expresó, y poetas como Paz, Vallejo o Neruda dijeron más o menos lo propio, exaltando el sentido modernista de la aventura y la exploración). En la filosofía modernista, se produce

una deformación de lo real y lo cotidiano hacia una « sublimización » a la que se hace claramente acreedor Agustín Yáñez quien practica una racionalidad estética que puede hacer pensable lo impensable. Ambición quizás desmedida, deseo desbocado de abarcar la totalidad del significante, como en *La creación*, verbigracia, pero que delata la libertad artística erigida como sistema, muy al estilo del Modernismo rubendariano.

b. Destellos neobarrocos

Se puede explorar una segunda línea, de esencia diferente, la del neobarroco, a la cual no es ajeno Agustín Yáñez por cuanto también tiende a establecer un orden « nuevo, heterodoxo y vital ».

Para precisar lo que se entiende por « neobarroco », sirve recurrir a una reflexión de José Ortega que delinea perfectamente el concepto : « El fenómeno neobarroco en la narrativa escrita en español se inicia hacia la segunda mitad del siglo XX. Esta tendencia no surge como una renovación de la estética barroca del siglo XVII sino que supone la instauración de un orden nuevo, heterodoxo y vital que trata de devolverle a la lengua y a la sintaxis narrativa una libertad coartada por unos moldes estereotipados y canonizados de signo academicista y regionalista ».

Me parece que *Al filo del agua* y luego *La tierra pródiga* y *Las tierras flacas* cumplen ese programa al elevar un monumento a la voluntad de estilo sobre cualquier otra consideración. Exploran los distintos niveles de lenguaje y sobre todo, ponen en marcha una renovación de la sintaxis narrativa al aplicar novedosos procedimientos que rompen con las tradiciones clásicas. Por otra parte, si se caracteriza por la primacía de lo imaginario que se plasma en lo exuberante y desproporcionado como expresiones de un vitalismo desbordante, no se crea que prevalecen el desorden o el azar, todo lo contrario : el universo neobarroco queda rígidamente estructurado, repleto por cierto pero de acuerdo a un plan preconcebido.

El barroquismo de nuevo cuño ha sido objeto de un estudio pormenorizado. La organización narrativa muy estricta salta a la vista en las tres novelas, con un clímax narrativo cuidadosamente preparado por una subida cromática y luego un desenlace/caída. Agustín Yáñez ostenta una preocupación constante por los preludios y oberturas como en el famoso « Acto preparatorio » que incluso encauza y encadena, orientando de modo muy estricto : lo demás de la novela aparece como mera ilustración y orquestación, dando al traste con un concepto de « suspenso » que ya queda descartado de antemano. La sorpresa, que era uno de los mecanismos clásicos de la novela del XIX y buena parte del XX, ya no tiene cabida y, más que el desenlace, cuenta la sucesión de peripecias sutilmente ordenada.

Las características de la narración están en primer plano, con el recurso clásico a los monólogos interiores, la relativa desaparición del narrador, compensada por otra parte, dialécticamente, por una presencia narrativa imponente y obsesiva. La introspección complacida se multiplica por doquier pero relativizada, atenuada, orientada, sentada como verdad ineludible, u otras veces puesta en tela de juicio. Agustín Yáñez se esmera en recorrer nuevos caminos narrativos, por ejemplo en los famosos diálogos ficticios o colectivos de *La tierra pródiga* o en los « coros de la tierra » que pasan de simple prosopopeya para alcanzar niveles épicos o en los largos parlamentos imposibles de atribuir a un personaje en particular. Predomina el sentido de la forma invasora y la voluntad de llenar, de amplificar, de llevar los significados hasta sus últimas consecuencias.

También la voluntad de lenguaje caracteriza a la estética neobarroca y Yáñez corresponde perfectamente al esquema. Por supuesto, recurre a un estilo rebuscado y brillante que no se arredra ante las acumulaciones más vistosas, de conformidad con un barroquismo básico pero también existe la tendencia a explorar otras zonas del lenguaje como son los dichos y sociolectos campesinos cuya acertada explotación es obvia en todas sus novelas y todos los discursos de distintos estratos sociales. Todo radica, en suma, en una aproximación distinta al lenguaje, un regreso a las « raíces poéticas del lenguaje... el lenguaje de la ambigüedad, de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones : de la apertura ».

Por fin, se exhibe en las novelas de Yáñez un imaginario colectivo caracterizado por una exuberancia verbal acumulativa : el gusto por la redundancia, por la reiteración lírica, propende a llenar los espacios, a densificar cada sector de la novela así como ocurre en el interior de Santa María Tonantzintla cubierto de una profusión de angelitos indígenas que invaden las bóvedas y las naves en un alarde de imaginación vital. Sin olvidar que no existe ningún desorden en esa yuxtaposición de elementos : se organizan en torno a núcleos que acompañan perfectamente la obra + así como las páginas de la novela, y se instauran juegos de espejos con perpetuas puestas en abismo que son otras tantas metáforas de una visión barroca del mundo. Frondosidad pero también ambigüedad como manifestaciones de una primacía del lenguaje, medio privilegiado para hacer surgir valores y significados recónditos.

c. La escritura laberíntica

Queda por examinar la tercera línea estética que asoma en la novelística de Yáñez, que se anticipa a lo que se dará con plena vigencia, a partir de los sesentas, en la mal denominada « novela del boom ». Con objeto de ponerle un rubro, la he llamado la « escritura laberíntica », término que me parece definitorio del modo de crear de los narradores de la segunda mitad del siglo.

Una figura aplastante ha invadido la narrativa desde hace mucho tiempo y se ha hecho emblemática en los últimos decenios : la del laberinto. El Siglo de Oro español suministró numerosas muestras de la utilización de la figura (Juan de Mena, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca...) respaldándose en las literaturas griega y latina y luego, en el período contemporáneo, son escasos los creadores que no hayan recurrido a ella, sobre todo en la literatura latinoamericana, Fuentes, Carpentier, Cortázar, sin prescindir del que más la usó, Jorge Luis Borges, quien se valió de ella de modo predominante en quince cuentos o textos, sin hablar de la multitud de citas o referencias que salpica sus escritos. Por supuesto, la imagen se presta a cantidad de aprovechamientos : el mito y sus figuraciones, el dibujo mental, la telaña psicológica, y viene a ser soporte para una indagación metafísica (una metáfora del destino humano, un deseo de ordenar el caos del universo sin forzosamente lograrlo y de conferir un sentido a la cárcel del tiempo). El laberinto viene siendo el modo de definir al hombre, pero, a pesar de sus infinitas implicaciones, lo que más nos interesa son las consecuencias formales de dicha utilización : « metáfora sin referente », el laberinto « brinda la pluralidad pero, acto seguido, opera su reducción a la unidad ». Excelente soporte para la plasmación de un espacio y un tiempo problemáticos, constituye el sustrato idóneo para una dialéctica de la unidad y de la diversidad.

Pasaremos de largo ante las variaciones infinitas que permite esta utilización de la figura : bástenos apuntar, deformados, reelaborados, reconstruidos, algunos trazos básicos como serían la transgresión de un orden represivo, el espacio fragmentado lleno de falsas pistas y

obstáculos constantes, la búsqueda de un héroe problemático, la puesta en tela de juicio de las relaciones entre realidad y ficción. Lo que queda, sobre todo, es la presencia de formas específicas moldeadas por esta referencia constante que remiten a una verdadera « estética laberíntica ». La primera reside en la abolición de lo lineal y de lo cronológico, poniéndose de realce la simultaneidad, el escorzo, la ubicuidad. La inserción de múltiples elementos heterogéneos vuelve más compleja a la diégesis instaurando una verdadera inestabilidad de la ficción con la inclusión de rupturas y codificaciones. Lo heterogéneo procede a menudo del recurso a la intertextualidad sistemática, a la mezcla de géneros y estilos, a la presencia de cuerpos extraños, a la propensión a la metatextualidad. Así se fracciona y se pone en entredicho a la diégesis, ya no dependiente de un narrador omnisciente. El lenguaje abandona su transparencia y su valor utilitario para acoger los aluviones de las hablas diversas : de ahí que se requiera la presencia de un lector activo obligado a reconstruir el sentido más allá de los meandros de una narración discontinua e interrumpida a cada paso. A su vez, el lector ha de recorrer el laberinto del libro.

Tales son, esquemáticamente, los elementos constitutivos de un verdadero « modelo laberíntico », y creo que Agustín Yáñez se ajusta a él. Acudiremos a unos cuantos ejemplos para demostrar esa presencia obsesiva de la figura en sus escritos. *Ojerosa y pintada* (1960), por supuesto, proporciona todas las imágenes de una ciudad laberíntica, imágenes formales, rebuscadas, intrincadas, pero tampoco es ajena la figura a la plasmación del « pueblo de mujeres enlutadas », ordenado y desordenado a la vez, supeditado a fuerzas centrípetas pero presto a estallar : al nivel formal, se ha subrayado la omnimoda fuerza narrativa, contrarrestada por la multiplicación de escenas más o menos inconexas, en alud incoherente, convergencia aleatoria de imágenes, realidades y pulsiones.

Se sitúa bajo el mismo rubro de la dispersión el mundo de la costa en *La tierra pródiga* (1960), pese a los múltiples esfuerzos por reducirlo a un modelo inteligible.

La búsqueda de los personajes representa otra línea definitoria. Muchos de ellos parecen lanzados en pos de algo, errabundos, sin norte fijo. Caminatas truncas, inciertas, sin rumbo : la deambulación es las más veces mental, figurada, interior, como ocurre por ejemplo con los personajes femeninos de *Al filo del agua*. Todos parecen en pos de sí mismos, de su pasado o del pasado del país, y su errancia persigue inconscientemente el centro del laberinto, ahí donde todo recibe su explicación última. El análisis de la arquitectura narrativa pone al descubierto el orden secreto que aúna a los diversos trozos fragmentados a partir del centro mítico. Los vericuetos físicos y mentales del laberinto tienen su transcripción narrativa en los textos de Yáñez.

Prosiguiendo en la indagación de una verdadera « configuración laberíntica », el crítico se topa con una serie de procedimientos significativos que asoman como otros tantos indicios. El primero de ellos, muy difundido en los textos de la segunda mitad del siglo XX, es la intertextualidad superabundante como signo inequívoco. Se multiplican las alusiones, las citas directas o indirectas, con o sin comillas, y este gusto desbocado acaba siendo sospechoso. Por su misma acumulación, termina representando un obstáculo, como metáfora de los recovecos y falsas pistas del laberinto. Las referencias (o incluso autorreferencias, frecuentes en Yáñez) parecen significar el peso del pasado y de la cultura, su resistencia. Ya desde los primeros textos del narrador jalisciense se vislumbraba esa tendencia y no hizo más que desenvolverse como estética para alcanzar su culminación en *Archipiélago de mujeres* o sobre todo en *La creación* : no fungen de contrapunto ni siquiera de ilustración sino que están ahí, como autó-

nomas, cortando la diégesis, desempeñando el papel de impedimentos a la lectura, multiplicando las sinuosidades. Lejos de ser gratuitas, adquieren una función estructural.

La hibridación genérica representa otro carácter de dicha estética y se da con plena vigencia en la novelística del boom, anticipándose a ella Agustín Yáñez. Julio Cortázar calificó su *Rayuela* de « novela combinatoria » y el rubro vale por toda la creación del siglo XX. Como muchos de su misma época, los textos de Yáñez, flexibles, abiertos, acogen a géneros distintos y, ajustándose así a una tradición latinoamericana, dudan entre novela y ensayo, ficción y reflexión. Abundan los pasajes de didactismo acusado (el « feroz engolamiento » del que hablaba Carlos Monsiváis y que él atribuía erradamente a la formación de abogado del escritor). Existe un virtuosismo reflexivo que invade ciertos textos hasta opacarlos, enterrarlos bajo un fárrago de consideraciones. Por mi parte, subrayé el peso de esa voluntad demostrativa en mi estudio del « acto preparatorio » de *Al filo del agua*, pero deseo ahora darle este nuevo significado : el peso narrativo desmedido es equilibrado por la relativa incertidumbre y, en realidad, lo que sobresale es la voluntad explicativa que se antepone a cualquier otra consideración, no dejándole opción al lector. El didactismo se da libre curso en prácticamente toda la obra de Yáñez y se mezcla con otros elementos de discurso (el lirismo, la introspección, las consideraciones históricas) generando una heterogeneidad significativa.

El multiperspectivismo también se inserta en la lógica laberíntica : remite a los engañosos juegos de espejos que ponen en entredicho el concepto de realidad. Rulfo y Fuentes habían mostrado el camino de las incertidumbres de la narración y Yáñez no se queda atrás después del intento demasiado rígido de *Al filo del agua*, pronto abandonado en pro de una técnica menos rectora y más incierta. Se abandona paulatinamente la linealidad del relato, aun cuando se respeta más o menos la cronología, interviniendo irrupciones y analepsis que determinan bloques narrativos disímiles. Son frecuentes los cambios de focalizaciones y varían constantemente las distancias narrativas. La pluralidad de aproximaciones y perspectivas es un seguro indicio de la escritura laberíntica, instaurándose de este modo una característica polifonía narrativa.

Un cuarto componente de ese tipo de escritura reside en una verdadera « codificación de la comunicación ». En contraposición con un mensaje transparente, fácil de interpretar desde el principio, dirigido por una voz única o un narrador poderosamente omnisciente, la diégesis comporta informaciones fragmentadas, ángulos discrepantes, asedios sin continuidad. La tarea de desempolvar el lenguaje académico define perfectamente la nueva estética : de ahí que asomen muchos lenguajes distintos pertenecientes a áreas diferentes. No existe tabú cualquiera y toda habla puede acceder a la dignidad de lenguaje literario, aunque sea vulgar o circunscrita a una zona reducida. El « multilingüismo », o uso de todos los registros, es clave para entender esa corriente.

En última instancia, esos procedimientos suponen una revaloración de las fronteras entre realidad y ficción puesto que implican una puesta en tela de juicio de la relación mimética con el referente. La estética laberíntica se respalda en una verdadera visión del mundo definida por una filosofía de lo discontinuo : se multiplican trabas y obstáculos para dificultar el camino hacia el centro, el cual sin embargo es portador de aspiraciones trascendentes que confieren al texto su paradójico carácter unitario. Más allá de lo sinuoso e incierto, campea una profunda postulación de la unidad del universo. Así se explican la búsqueda afanosa en los textos de Yáñez y la tensión constitutiva que estructura todos sus libros, a semejanza de lo que ocurre en los escritores modernos.

La ficción laberíntica requiere la presencia activa y la tarea de actualización e interpretación del lector, llevado a su vez a tejer el texto. Es lo que va a ocurrir con Yáñez quien empezó por llevar a su lector con andaderas, en la línea de la narración clásica, para luego irrumpir en la escritura laberíntica al dejarlo solo, reducido a sus propias fuerzas, obligado a escoger su propio camino entre las incertidumbres de la narración.

Esta exposición demasiado sintética nos ha llevado, pues, a insertar a Agustín Yáñez en el siglo XX y en la historia de la cultura. La diversidad de los análisis y de las perspectivas, las opiniones encontradas y discrepantes, tanto más cuanto que sus distintos libros, a lo largo de una tarea creadora de medio siglo, no se parecen entre sí y se adhieren a opciones distintas, se explican y permiten valorar exactamente al autor jalisciense situando su originalidad profunda que ha podido desconcertar o incluso provocar incomprendimientos. No pertenece Yáñez a un género o a una escuela : sintetiza de hecho los grandes sucesos culturales y las grandes batallas estéticas de la centuria más fecunda desde el punto de vista artístico. Así, está vinculado con el Modernismo y también con las escuelas más recientes : junta en su misma trayectoria a las pautas tradicionales y clásicas y a los experimentos más novedosos de la novelística moderna, reúne a Balzac y a Faulkner, a Sainte Beuve lo mismo que a Proust, siendo a la par modernísimo y anticuado. De ahí las dificultades en juzgarlo a ciencia cierta y en encajonarlo en una estética precisa : es intemporal, atípico, sintético, y por ello dejará una huella imborrable más allá de las modas y de las certidumbres estéticas de tal o cual período histórico.

Jean FRANCO

Université Paul-Valéry / Montpellier III

ÉCRIRE À L'OMBRE DU PÈRE

Como dice Aristóteles, cosa es verdadera :
el mundo por dos cosas trabaja : la primera
por aver mantenencia ; la otra cosa era
por aver juntamiento con fembra plazentera¹

Absence, occultation voire privation de l'indispensable lumière ou encore atténuation de cette même lumière trop crue, l'ombre et ses avatars hantent depuis toujours l'imaginaire. Mais, comme la fameuse langue d'Ésope, il semble bien qu'elle puisse constituer la meilleure ou la pire des choses. L'ombre rafraîchissante et accueillante, un jour d'été, de « la verde haya » du *romance*, ou l'ombre tutélaire ont pour sinistre pendant l'ombre portée, inhospitalière, voire maléfique, de tel ou tel mancenillier ou bien de tel ou tel de ses innombrables substituts symboliques. Si bien que, quand il est possible, un choix s'impose qui n'est ni simple ni indolore, surtout quand il s'agit de l'ombre... du père.

Pourtant, dans un des tout premiers chapitres d'un livre bien connu au point même d'être souvent désigné par antonomase comme « le Livre », traçant le destin fixé à l'humanité naissante, mais déjà désobéissante, une voix tétragrammatique décréta dans la version de la *Vulgate* « tu quitteras ton père et ta mère », avant de tonitruer sur le ton de la malédiction « tu gagneras ton pain à la sueur de front ».

Si la seconde partie du programme imposé par ce Créateur quelque peu déçu et courroucé semble s'être imposée, il n'est pas du tout certain que la première ait suivi ou suive des cheminements toujours aussi simples et clairement déchiffrables. Et si le désir mène le monde, comme le voulait Freud ou quelques siècles avant lui, comme l'écrivait dans son savoureux castillan l'hédoniste archiprêtre de Hita, qui, apparemment, ignorait la sublimation, lorsque le désir prend la forme impérieuse de la pulsion d'écriture, il n'est pas inutile de considérer que, comme souvent, il y a loin de la coupe aux lèvres et que si tous les cas sont sans doute particuliers, il est des situations récurrentes qui s'opposent au désir d'écriture qui, pour être satisfait, doit alors se frayer un chemin et cela n'est pas toujours aisé.

C'est cette exploration partielle et rien moins qu'hasardeuse si l'on veut bien considérer l'extrême complexité du phénomène de la création artistique que voudraient tenter les quelques réflexions qui suivent et qui s'appuieront sur un exemple d'apparente réussite, puisque l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa qui nous servira de guide passe pour être, et depuis une bonne quarantaine d'années, et une fois l'épreuve surmontée, l'une des grandes plumes reconnues du sous-continent latino-américain.

L'écriture comme évidence

Sans parler de telles écoles critiques pour lesquelles le texte est un en-soi autonome et sans racines que résume sa littéarité, et si l'on excepte Freud et ses disciples, l'une des singularités de la critique littéraire est certainement d'accepter, le plus souvent, comme une simple donnée première le désir d'écriture dès l'instant où il se concrétise sous forme de texte. Et pourtant...

¹ Juan RUIZ, Arcipreste de Hita, *El libro de buen amor*, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos castellanos, 1960, p. 36, vers 71-74.

Concédonc cependant que le témoignage des écrivains pousse souvent dans ce sens. Le désir s'impose si nettement à leurs yeux que, par là même, il paraît relever de l'évidence. À ce sujet, et pour rester dans le monde occidental moderne, on dispose des réponses à la célèbre enquête des Surréalistes « Pourquoi écrivez-vous ? », publiée en 1919 par la revue *Littérature*. Depuis lors, le quotidien *Libération*, reprenant la même interrogation, publia un numéro spécial sur le même sujet en mars 1985. Toutefois, alors que les Surréalistes enquêtaient sur la province littéraire de Paris, la seconde interrogation, modernité oblige, fut menée à l'échelle mondiale. Les réponses sont certes très diverses depuis l'humoristique « par faiblesse » de Jean Paulhan, jusqu'aux multiples désirs de reconnaissance ou, plus simplement, de connaissance de l'homme et du monde. S'il fallait cependant trouver à toute force un commun dénominateur à ces réponses, nul doute qu'apparaîtrait en très bonne place l'appel irréfutable de l'écriture au service d'une compréhension de soi et des autres. « J'ignore la raison qui me pousse à écrire – résume Juan Rulfo –, je sens simplement la nécessité de le faire »¹.

En filigrane se profile, à l'occasion, le désir entrevu de se survivre et d'échapper, le temps de la création, au fantasme anxiogène de la mort. À la question « Pourquoi écrire ? » Sartre répondait déjà « chacun a ses raisons, pour celui-ci l'art est une fuite ; pour celui-là un moyen de conquérir [...] bref, pour nous sentir essentiels par rapport au monde »². Le constat qui s'impose est que l'écriture est de structure labyrinthique ; avant même de se concrétiser, elle dessine une nébuleuse dont les tenants et les aboutissants sont aussi mystérieux et fuyants que nombreux. On ne saurait donc prétendre les épuiser ici.

Il n'en demeure pas moins vrai que si le texte est donc une donnée première poussant des ramifications au plus secret de l'être, – ces « *oscuras raíces del canto* » dont parlait métaphoriquement Neruda – il comporte également un volet historique concret que l'on peut tenter de suivre et dont on peut espérer quelque éclairage. Car, le désir est une chose et accéder aux libres chemins de la création en est une autre. La pulsion d'écriture ne saurait échapper à l'historicité et à ses mille contingences si bien que, si violent et chevillé au corps soit-il, le désir doit se couler dans des moules préexistants qui sont autant de freins, voire d'obstacles à franchir. Dans le cas qui nous occupe, l'entrée dans le monde de la création est un long processus d'une dizaine d'années qui couvre l'adolescence et le début de l'âge adulte et qui voit sans cesse se croiser et s'opposer le désir d'écrire et la silhouette d'un père soudain resurgi d'une oubliette du passé familial pour contrecarrer plutôt que pour aider et pour comprendre.

DÉSIR D'ÉCRITURE ET FIGURE PATERNELLE

Entrer en littérature comme on entre en ascèse, suppose, malgré tout le désir qui pousse derrière, des conditions favorables, tant à l'horizon familial qu'à l'horizon social dont le premier est bien souvent le reflet, en vertu de la dialectique du moi et du surmoi, pour en revenir à Freud. Mais, là encore, il est des ombres plus ou moins pesantes dont certaines, du moins, peuvent favoriser l'accession à l'écriture et à la condition d'écrivain. Ainsi Jorge Luis Borges confie-t-il dans son autobiographie que son destin littéraire s'est scellé tacitement en famille et de manière « naturelle », sans même qu'il fût jamais consulté :

¹ Juan RULFO, Paris, *Libération*, hors série, mars 1985, p. 92.

² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, Idées, p. 49 et 50.

Desde mi niñez, cuando le sobrevino la ceguera, se consideraba de manera tácita que yo cumpliría el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre. Era algo que se daba por descontado (y esas convicciones son más importantes que las cosas que meramente se dicen). Se esperaba que yo fuese escritor.¹

Ce destin ainsi orienté en vertu d'un idéal du moi renvoyant au père est corroboré par l'acceptation tacite de l'écrivain qui, à maintes reprises, affirme en parallèle que le fait le plus important de sa vie fut l'existence de la bibliothèque de son père. On peut ainsi considérer qu'en dépit d'un contenu narcissique très probable, cette entrée en littérature sous le signe du désir du père, se fait pacifiquement, selon toute apparence, même si le *yo* doit parfois débattre avec le fameux « Borges » dont il est question dans *El hacedor*.

Tel n'est pas le cas courant cependant et, pour ne prendre que quelques exemples, on se souvient des difficultés qu'éprouva Pablo Neruda quand il n'était encore que Neftalí Reyes à faire admettre sa vocation littéraire à un père pragmatique et qui était plus attaché aux voies de chemin de fer... qu'aux voix poétiques. Est-ce un simple hasard que le jour même de la mort de son père, le poète, maintenant libéré du poids du père et couvert par un patronyme d'emprunt – négation symbolique de son géniteur – lance son grand œuvre le *Canto general* ? Les mémoires de Gabriel García Márquez, par ailleurs, – *Vivir para contarla* – évoquent à maintes reprises les difficultés de l'apprenti écrivain qu'il était à avouer, à son père en particulier, son irrésistible penchant pour l'écriture. Dans les deux cas évoqués, le moins que l'on puisse dire c'est que l'histoire, *a posteriori*, semble montrer que les écrivains ont eu raison contre les préventions de leur entourage.

Si la renommée actuelle de Mario Vargas Llosa paraît le placer dans cette même catégorie des écrivains qui ont fait triompher leur désir d'écrire et ont connu la réussite, à en croire le double discours qui fonde la présente analyse, le cheminement fut plutôt ardu, comme nombreux furent les obstacles à surmonter. Par double discours, nous entendons celui qui, au fil de ses quarante années d'écriture prend, en parallèle, la forme d'une autobiographie parlée lors de nombreux entretiens, dans quelques écrits partiels, puis ramassé finalement dans des *Mémoires* mises en forme qui voient le jour en 1993 sous le titre de *El pez en el agua*. Bien évidemment un second volet renvoie, quant à lui, aux textes romanesques qui réélaborent, en particulier, la marche vers l'écriture à l'ombre fort peu apotropaïque d'un père aussi inopinément resurgi que craint, voire détesté. Lorsque au père rêvable et rêvé dans le meilleur sens du désir, selon la théorie du roman familial chère à Freud et à Marthe Robert, se substitue le père réel, le principe de réalité reprend alors tous ses droits, au grand dam de l'enfant : la rencontre du père ne signifia en rien des retrouvailles et tourna rapidement à une rupture dans laquelle, comme on le verra, sous ses différentes formes, l'écriture joua un rôle non négligeable.

En 1965, dans une de ses premières entrevues, évoquant ses relations avec son père, le jeune écrivain déclare sobrement au Chilien Luis Harss : « hubo siempre desavenencias entre mi padre y yo »².

On peut se demander ce que cache le terme sous son apparente modération. Sans nul doute bien des choses, si l'on pouvait s'adresser, accéder à coup sûr directement au si fuyant vécu intime et personnel. Bien des choses à la croisée desquelles se profile plus ou moins clairement la figure paternelle et où le désir d'écriture s'installe peu à peu avant de s'affirmer puis

¹ Jorge Luis BORGES, *Autobiografía, 1899-1970*, Buenos Aires, ed. El Ateneo, 1999, p. 29.

² Luis HARSS, *Los Nuestros*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1969, p. 434.

de connaître une rapide assumption qui, *a posteriori*, constitue sans doute l'une de ses principales justifications.

Sans doute convient-il, là encore de se tourner vers l'enfance où, – Freud l'a dit en termes moins poétiques que Baudelaire –, en fait tout se joue. Tous les écrivains aiment leur enfance, confiait Malraux, qui, au demeurant, déclarait détester la sienne. Rien de tel chez le Péruvien. La prime enfance est par lui évoquée aux couleurs de la liberté totale et de l'affection qu'il reçoit auprès d'une famille exclusivement maternelle. Le père, Ernesto Vargas, ayant, en effet, abandonné le domicile conjugal quelques mois avant la naissance du futur romancier, la figure paternelle est absente, réduite tout au plus à une image, une photo en uniforme de la marine correspondant à un père mort pour lequel il faut prier tous les soirs. Au rang des talents reconnus à l'enfant gâté par tous, un désir diffus d'écrire est bien accueilli, voire encouragé par la famille Llosa où règne la compréhension, l'affection, et au sein de laquelle l'enfant est tout à son bon plaisir.

C'est donc dans ce contexte que la figure paternelle fait une brutale irruption et vient bouleverser un équilibre jusque là bien établi. Par un bel après-midi de 1946, l'enfant qui a alors neuf ans, se voit présenté à un inconnu – son géniteur – qui commence par enlever secrètement la mère et le fils ainsi arraché au cocon maternel *piurano* représenté par la famille Llosa. C'est ainsi que le garçonnet se retrouve à Lima en terre inconnue et dans un foyer chaotique où le mode de relation imposé par cette figure paternelle brusquement issue du néant semble être la violence et un dogmatisme aussi primaire qu'incompréhensible aux yeux du fils. Sans doute convient-il d'ajouter à ce bouleversement de l'horizon enfantin une discrète composante œdipienne qui ne facilite pas l'établissement de relations de confiance sous le signe de l'harmonie.

C'est donc à Lima « la horrible », pour reprendre le titre du recueil de Carlos Germán Belli¹, que le jeune garçon fait le dur apprentissage de la solitude affective et de l'incompréhension. Le rapt symbolique de Piura, en l'arrachant à une vie douillette, l'a plongé dans un monde maintenant régi par une rude *patria potestas* soit une relation fondée sur ces « insultos, golpes y ataques » qui reviennent sans cesse sous la plume du mémorialiste.

Beaucoup plus tard, en 1986, soit sept ans après la disparition du père, le fils, maintenant écrivain de renom à la réussite éclatante – sûr d'une revanche prise, en particulier, grâce à cette littérature honnie par le père –, peut se permettre un témoignage analytique plus explicite qui ramasse, en les synthétisant, toute une série de notations jusqu'alors éparses mais concomitantes, quoique, dans l'ensemble, plus beaucoup plus retenues. Du vécu, on passe à l'analyse qui amorce ainsi la sortie de l'ombre du père qu'il faut bien écarter un jour :

Yo tuve una relación muy mala con mi padre que era un hombre sumamente severo al que tenía verdadero terror, pánico [...] Es una relación que tiene que ver mucho con mi vocación, con el tipo de cosas que yo he escrito [...] fue una relación pésima, éramos dos extraños [...] mi padre era una persona muy dura, muy severa. Tenía una visión darwiniana de la existencia, estaba perfectamente de acuerdo con que sólo los fuertes sobrevivieran, y entonces intentó imponerme ese tipo de sistema, y eso me causó verdaderos estragos. Quizá me aferré a la literatura con esa terquedad y apasionamiento, porque era una manera de contradecir a mi

¹ Carlos Germán BELLI est déjà symboliquement invoqué dans l'épilogue du premier roman de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. La phrase à résonance est : « en cada linaje el deterioro ejerce su dominio », Buenos Aires, ed. Sudamericama, 1968, 3a ed., p. 321. Dans ses Mémoires, le romancier reprend le titre expressif du poète pour résumer le triste épisode de son existence liménienne de 1947.

padre, de librar la batalla que no podía librar contra él, contra su visión del mundo [...] pero en fin sufrí enormemente con él.¹

Et l'écrivain de glisser vers une confiance plus intime sans être anodine pour autant : « Creo que esa relación, secretamente, de alguna manera, debe estar presente en mi vida »².

Tel est vu et présenté ce père revenu de la mort annoncée, cet inconnu – « ese señor » – qui, un jour de 1946, à Piura, enlève donc secrètement et sans appel la mère et le fils engendré mais ignoré, puis prive ce dernier d'une mère jusqu'alors toute à sa dévotion, le transformant ainsi, *ipso facto* en « una especie de huérfano »³ auquel il ne reste bientôt plus que « celos, miedo » puis « odio » comme horizon personnel. C'est sans doute au cours de cet épisode que le désir d'écriture refait surface et s'ancre en lui. Par un mouvement clairement compensatoire, il s'érige sur un univers familial de déséquilibre et de violence dont l'écho intérieur persiste au fil du temps.

Tout d'abord découvert au fil des lectures, dans la solitude imposée par un père rapidement honni, puis en donnant libre cours au « rêve éveillé », le monde littéraire constitue bien un univers de rechange à un monde qui le fruste et le nie :

En esos primeros meses de Lima, en 1947, las lecturas fueron la escapatoria de la soledad en que me hallé de pronto. [...] En esos meses me habitué a fantasear y soñar, a buscar en la imaginación, que esas revistas y novelitas azuzaban, una vida alternativa a la que tenía, sola y carcelaria. Si ya había en mí las semillas de un fabulador, en esa etapa cuajaron, y si nos las había, allí debieron brotar.⁴

En conjugaison avec d'autres facteurs, dont sans aucun doute une vision sociale ultérieure, cette relation familiale viciée sera le terreau d'une création littéraire dans laquelle les infiltrations biographiques aisément repérables renvoient clairement à cet horizon familial tendu. Quant au désir d'écriture, il s'affirme aussi, dans un premier temps, comme une opposition à la vision du monde imposée par « ese señor que era mi papá » comme est désigné par oxymore le père dans les premières pages des Mémoires *El pez en el agua* qui s'ouvrent précisément sur l'événement marquant, une naissance à la souffrance en étroite liaison avec la réapparition du père. En même temps qu'elle marque la fin de l'enfance heureuse, la réapparition de la figure paternelle signe l'irruption dans le monde de la violence.

Illustration du malentendu total qui régit les rapports père-fils est le choix de faire entrer le jeune garçon au collège militaire Leoncio Prado. Alors que le jeune Mario rêve de marine en raison de ses lectures de livres d'aventures, le père, à en croire son fils, a une tout autre approche fondée sur l'absolu de l'autorité paternelle et la crainte atavique d'avoir contribué à mettre au monde un *maricueca*, catégorie méprisable dont relève à ses yeux, et sans nul doute, cet inexplicable, cet injustifiable amour pour la lecture, voire, circonstance aggravante, pour la poésie et l'écriture. Ce que croyant, il est représentatif d'un trait culturel répandu dans la société péruvienne des années cinquante, commente, des années plus tard, le mémorialiste qui souffrit pendant près de trois ans dans cet antre où la violence sous toutes ses formes était élevée au mode de relation interpersonnelle :

¹ Mario VARGAS LLOSA, Lima, *La República*, 30 mars 1986, p. 21 (a) et (b).

² *Ibid.*, p. 21 (b).

³ *Idem.*

⁴ Mario vargas llosa, *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve, 1993, p. 53.

Su idea era la de muchos papás de clase media con hijos díscolos, rebeldes, inhibidos o sospechosos de mariconería : que un colegio militar, con instructores que eran oficiales de carrera, haría de ellos hombrecitos disciplinados, corajudos, respetuosos de la autoridad y con los huevos bien puestos.¹

Le résultat fut surprenant : loin d'écarter la tentation de l'écriture, à en croire le même mémorialiste qui écrit avec beaucoup de recul, au moins temporel, le collège ne fit que l'ancrer davantage et ainsi, bien involontairement, les préjugés anti-littéraires du père favorisèrent l'entrée dans le monde des signes linguistiques et de la sémantique du récit romanesque :

Es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura, nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que entonces era un juego, pero que se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio : una vocación. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor.²

Ainsi l'appel de l'écriture cristallise-t-il l'opposition au père, avant d'assurer la mise à distance de cette même rude figure du monde familial.

LA MISE À DISTANCE DU PÈRE

Connue depuis la plus haute antiquité, la fonction cathartique et auto-cathartique de la littérature n'est plus à démontrer. Le romancier, même si, suivant la remarque de Thibaudet, il écrit à partir de sa propre expérience, et « dans les directions infinies de ses vies possibles », n'en puise pas moins à ses sources personnelles, qu'il l'avoue ou bien qu'il s'en défende par on ne sait quelle coquetterie d'auteur. En ce sens toute littérature joue avec la biographie et toute création s'écarte peu ou prou de l'*ex nihilo*.

C'est tout à fait le cas du premier roman de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, qui reprend, pour l'essentiel, la rude expérience constituée par son passage au collège militaire Leoncio Prado. Sans que cela limite la portée générale du texte romanesque – qui vaudra le bûcher purificateur du Leoncio Prado à sa première édition péruvienne –, le roman met en scène quelques situations d'évidente implication personnelle. Même si l'on admet que tout personnage romanesque est une chimère, on ne peut manquer de rapprocher Alberto, fou de lecture et qui fait ses premières armes littéraires la plume à la main dans le genre érotico-commercial, avec le futur auteur. Parallèlement, le personnage connu sous le sobriquet de « el Esclavo » manifeste un arrière-plan familial en dette vis-à-vis vis de l'adolescence de l'auteur lui-même. La figure paternelle, en particulier, peinte sans ménagement, est une reprise à peine cryptée d'un modèle reconnaissable : culte de la violence issu d'une vision « darwinienne » du monde, préjugés anti-artistiques, – la sensibilité de l'artiste n'est-elle pas la meilleure preuve de son homosexualité ? –, machisme avec tous ses poncifs, militarisme de convenance, collège vu comme une maison de redressement, tout cela, sans oublier une très nette frustration œdipienne, est visiblement emprunté à une adolescence proche et encore tourmentée. Ridicule, voire odieuse, la figure paternelle est au moins tournée en dérision. Ainsi déboulonnée de son socle, la statue du Commandeur commence sérieusement à mordre la poussière sous la plume de celui qui, lors de son séjour à Madrid, vient de décider de tourner la page, de franchir une bonne fois le Rubicon paternel en donnant enfin libre cours à l'envahissant désir d'écriture qui l'habite de plus en plus, en un mot, d'être un écrivain à plein temps envers et

¹ *Ibid.*, p. 54 et 101. Nous n'insisterons pas sur le solde littéraire, à savoir le premier roman autobiographique *La ciudad y los perros*, écrit quelques années plus tard.

² *Ibid.*, p. 101.

contre tous, mais, en particulier, contre le père ainsi démenti littérairement avant de l'être, beaucoup plus tard, par le mémorialiste.

Si, dès le premier roman, l'écriture assume un rôle libérateur en renvoyant le père aux géhennes, si elle expose sous une lumière des plus crues sa désastreuse ignorance d'un fils auquel il n'épargne ni violence ni dogmatisme égoïste, ce portrait peu flatteur resurgit quinze années plus tard, dans une œuvre romanesque à forte composante biographique comme *La tía Julia y el escribidor*. Si on envisage le roman sous l'angle du rapport au père, on s'aperçoit que l'ombre portée plane encore sur le narrateur, mais que les mots permettent cette fois de manière explicite d'éloigner cette figure, voire de s'en libérer sinon définitivement, du moins autant que faire se peut.

On sait que le roman, structuré de manière dichotomique, fait alterner une extrême fin d'adolescence d'un personnage nommé Varguitas et les élucubrations radiophoniques d'un écrivain bien-tôt entraîné sur les pentes glissantes de la folie créatrice. Le personnage central, nommé autobiographique – avec tout ce que le concept peut comporter de variation par rapport à l'histoire « vraie » – sous son diminutif amusé, est présenté en quête d'écriture comme satisfaction d'un désir profond, mais en même temps cherchant à assumer son âge d'homme avec une reconnaissance sociale et familiale. L'épisode retenu comporte en outre un événement majeur, c'est-à-dire le mariage du héros encore mineur avec la *tía* Julia, divorcée et trentenaire et, circonstance aggravante, alliée, de surcroît à cette famille Llosa que le père voue aux gémonies. L'affrontement avec le père se produit à nouveau sur le double terrain de l'écriture et de l'autorité paternelle. La figure du père est une nouvelle fois sollicitée et peinte sous un jour rien moins que flatteur. Il est vrai que l'écrivain, maintenant connu et reconnu grâce à sa plume et non plus un « muerto de hambre » comme le pronostiquait alors sa future épouse, a tout loisir d'évoquer un père drapé dans sa rigidité morale et dont les excès verbaux et autres relèvent de la gestuelle comique. Préjugés sociaux, violence extrême où affleure cependant le ridicule – que l'on songe au père menaçant le fils de son revolver et jurant de tuer également tous ceux qui lui prêteraient appui –, rien n'est épargné à la figure paternelle que l'écriture met en perspective totalement risible, tragi-comique tout au plus. Non seulement l'écriture marque une distance très grande vis-à-vis du géniteur, mais elle participe à un assassinat symbolique, le personnage du père étant l'objet d'une charge impitoyable.

Parallèlement aux représentations romanesques, la mise à distance de la figure paternelle s'opère dans un discours péri-biographique qui se fait plus explicite au fil des ans et, surtout, après 1979, date du décès d'Ernesto Vargas. On peut y lire, parmi beaucoup d'autres aspects de l'appel de la création, le rôle bien involontaire tenu par le père dans l'ancrage du fils dans un désir d'écriture qui l'amène progressivement à choisir une vocation littéraire dont, à l'heure de l'énonciation, il ne peut maintenant que se louer, que ce soit sur le plan personnel ou social. D'objet de crainte ou de haine, le père devient objet d'explication ou de dérision, ainsi que nous venons de le voir. Mais l'ombre du réel pèse nettement sur les représentations. Ne lit-on pas dans le roman sous la plume du narrateur auto-diégétique : « pestañeó, palideció y, por un instante, pensé que iba a tener uno de esos ataques de rabia que habían sido la pesadilla de mi infancia » ? Une évocation que reprennent et amplifient les *Mémoires* publiées en 1993. Les exécrables relations du père avec le fils sombreront de manière définitive, précisé-

ment après la parution de *La tía Julia y el escribidor* qui ravivera des hostilités sans doute un temps assoupies¹.

L'autobiographie parlée, puis écrite, dessine toujours le même personnage, en vérité peu engageant : borné dans sa compréhension de l'enfant puis du jeune homme, figé dans un simulacre rigide d'homme fort mâtiné d'un machisme revendiqué à tous les échos, la figure du père en vient à incarner une sorte d'emploi à contretemps, un anti-personnage. Rien d'étonnant, dès lors, que les relations père-fils périliclitent rapidement et tournent à la méfiance puis à la détestation. Les *Mémoires*, reprenant au mot près les éléments du portrait littéraire, le dépassent cependant dans la mesure où le père « mort » est remis dans un contexte socio-historique qui l'explique sans le justifier. Mais le poids de cette figure est structurellement indiqué par la place que lui réserve le récit de vie : c'est en effet la figure du père qui ouvre *El pez en el agua*, comme c'est elle aussi qui semble avoir dominé l'horizon de la deuxième décennie de vie du romancier. Ce faisant, les *Mémoires* indiquent assez de quel poids écrasant pèse la présence de cet homme violent, représenté comme un tyran domestique.

Symboliquement, le romancier dépasse la représentation descriptive, il pousse jusqu'aux causes et renvoie le père aux mécanismes et à l'archétype de la frustration sociale – la *cholificación* – qui secrète « el resentimiento y los complejos sociales », ce « mal national »²

Que ce soit par la voie symbolique de la représentation littéraire ou, de façon beaucoup plus directe et explicite, dans le discours péri-biographique, il est clair que désir d'écriture et figure paternelle s'inscrivent, dans le cas présent, dans une stricte relation d'opposition. Cela explique la mise à distance soutenue qui, de fait, signe une véritable forclusion du père.

Le père et sa figure sont-ils véritablement abolis pour autant ou, si l'on se réfère aux termes bibliques le père a-t-il été « quitté » ? C'est là une interrogation dont les ramifications dépassent largement le cadre de la présente analyse qui, rappelons-le, n'a d'autre visée que suivre le rapport conflictuel et certainement très complexe qui unit, en situation, le désir d'écriture et la figure d'un père qui plane comme une ombre de malheur sur la satisfaction de ce même désir. Ce qui est certain, c'est que l'ombre portée du père accompagne encore un auteur qui fait de la « infelicidad » une des causes de la névrose d'écriture³. Et en ce sens et *a posteriori* il arrive que le romancier, en soulignant la dynamique du désir, rende même hommage à un père dont la violence en suscitant le rejet l'a – bien contre ses convictions, il est vrai – aidé à se définir comme écrivain à part entière. Par ailleurs, l'univers romanesque du romancier Vargas Llosa, tellement marqué par la violence, serait-il, si l'on ose dire, simple *mimesis* du monde extérieur ? Ne devrait-il rien à la cristallisation conflictuelle qui s'est opérée autour de la figure darwinienne d'un père hanté par la *struggle for life* ? On conviendra que, pour fécondes qu'elles puissent être, ce sont là des questions plus faciles à formuler qu'à résoudre en peu de mots. Libéré par l'écriture, le romancier confie tout de même que l'ombre

¹ Cf. la lettre circulaire que le père envoie à toutes ses connaissances pour réfuter le portrait que le fils a fait de lui dans son roman et, au passage, l'accuser de toutes les vilénies, *El pez en el agua*, *ibid.*, p. 340.

² Cf. l'analyse des *Mémoires*, p. 11 et *passim*. Image confirmée et largement reprise dans les *Mémoires*.

³ Interrogé sur la partie la plus productive de sa vie, l'écrivain répond par cette analyse : « Yo creo que ha sido la parte de mi vida en que he sido más infeliz. [...] Las mejores cosas que me han pasado no han dejado rastro en lo que he escrito. Lo que ha sido fecundo, provechoso, han sido los malos ratos, las grandes decepciones, las amarguras, ciertas experiencias que están vinculadas al dolor, al fracaso, a la maldad. En ese sentido quizás sean la infancia y la adolescencia. [...] Realmente si yo hubiera sido feliz o más feliz de chico o adolescente, no hubiera sido escritor », in Alfredo BARNECHEA, *Oiga*, 11 août 1972, p. 34.

paternelle ne l'a pas quitté pour autant. « [...] su sombra me acompañará sin duda hasta la tumba – écrit-il dans ses Mémoires de 1993 –, y aunque hasta ahora de pronto el recuerdo de alguna escena, de alguna imagen, de los años que estuve bajo su autoridad me causan un súbito vacío en el estómago ». Logiquement, le temps a atténué les choses, c'est-à-dire, écrit le mémorialiste, « el odio ígneo de mi niñez hacia él »¹. Mais les a-t-il effacées pour autant ? Il reste que le désir d'écriture s'est malgré tout imposé. Il est à la source de la violente opposition au père retrouvé, et a sans doute été une des voies pour s'extirper d'une ombre sentie comme maléfique ou du moins, grâce aux sortilèges des mots, pour s'efforcer de s'en libérer en la reléguant quelque peu et progressivement dans les limbes de l'oubli.

Christian GIUDICELLI

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

¹ *Ibid.*, p. 339.

Né en 1919 au Portugal, Jorge de Sena est mort en 1978 aux États-Unis, en exil. Il a donc subi, tout au long de son existence d'homme et d'écrivain, le poids d'une dictature politique et morale qui a sévi pendant près d'un demi-siècle, sans pouvoir participer, comme il l'aurait souhaité, à la reconstruction démocratique de son pays natal après la Révolution des Œillets. Mais, tout au long de ces années de ténèbres, il a fait entendre une voix qui proclamait haut et fort « l'amour de la liberté et la liberté de l'amour », selon la belle formule qui n'échappa pas aux censeurs lorsqu'il l'utilisa dans la présentation qu'il fit en 1949 du beau film de Marcel Carné *Les Visiteurs du soir*, dans une phrase, il est vrai, dont les intentions dépassent de toute évidence la seule analyse du film¹. Cette formule pourrait résumer à elle seule la majeure partie de l'œuvre de son auteur, celle, en tout cas, qui lui a valu l'estime de ceux de ses compatriotes qui luttaient comme lui contre un régime abhorré, et celle des écrivains qui leur ont succédé. Ces derniers ont notamment apprécié en lui l'homme de lettres qui n'hésitait pas à parler crûment de ce que la pudibonderie officielle jugeait pornographique, et qui l'a contraint à une cruelle autocensure pratiquée soit en utilisant un langage fantastique ou plus ou moins hermétique, soit en conservant certains de ses textes sous le coude en attendant des jours meilleurs.

Dans un long article intitulé « Amor », écrit pour le *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária* conçu et mis en œuvre dès 1969 par João José Cochofel, et où Sena se livre à une fine (psych)analyse de la littérature et de la société portugaise dans laquelle elle s'inscrit, il exprime clairement le fond de ses idées sur la question. Replaçant cette dernière dans un contexte plus universel, il présente d'emblée l'importance fondamentale que le désir sexuel revêt à ses yeux dans la destinée de l'homme :

Que l'on considère que le désir sexuel et ses diverses sublimations sont à la base de toute l'activité humaine, ou que l'on préfère supposer qu'un élan transcendant ou immanent à l'univers est le moteur, non seulement de la vie mais de l'existence même du monde (« L'amour qui fait se mouvoir le soleil et les autres étoiles », comme le dit Dante dans le dernier vers de sa Divine Comédie), l'« amour » nous apparaît comme étant un immense dénominateur commun en fonction duquel on doit tout interpréter – seules pourront varier les interprétations de toute chose et celles de l'amour même.²

Ce principe de base est présent dans toute son œuvre, en vers ou en prose, qui se veut à la fois revendicative et provocante dans la mesure où elle s'écrit dans un environnement politique et social qui tend à le nier. On ne s'étonnera donc pas que l'écrivain se complaise souvent dans la description de ce qui, chez lui, est le clair objet du désir, masculin, féminin, voire entre les deux comme ce beau corps reposant sur une plage :

[...] Ses jambes étendues,
un pied recouvrant l'autre et les talons
légèrement soulevés faisant songer à des ailes :
ses fesses douces, ses épaules rondes

¹ « A liberdade do amor e o amor da liberdade, um e outro tão vigorosos, conscientes e firmes que contra eles as portas do Inferno não prevalecerão, representam imperativos constantes da nossa consciência, leis permanentes da nossa personalidade », Jorge de SENA, « Os trovadores malditos », *Sobre Cinema*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988, p. 51.

² « Quer se considere que o desejo sexual e as suas diversas sublimações estão na base de toda a actividade humana, quer se prefira supor que um impulso transcendente ou imanente ao Universo é o motor não só da vida como da própria existência do Mundo (« O Amor que move o Sol e as mais estrelas », como Dante diz no último verso da sua Divina Comédia), o « amor », aparece-nos como um imenso denominador comum, em função do qual tudo pode ser interpretado – apenas variarão as interpretações de tudo e do próprio Amor », Jorge de SENA, « Amor », in *Amor e Outros Verbetes*, Lisboa, edições 70, 1992, p. 26.

et dans l'ombre si légère des aisselles
des poils à peine devinés ; Dieu ou déesse ?¹

La réelle sensualité de cette évocation n'est que suggérée, comme dans d'autres poèmes qui sont comme autant de blasons du corps. Elle est beaucoup plus explicite dans bien d'autres, comme « Adivinhada dupla », qui décrit sans les nommer d'abord la vulve palpitante, puis le pénis en érection, ou dans « Arte de amar », qui affirme : « Est-il des gestes plus beaux que ceux du sexe ? / Est-il un beau corps qui soit moins beau en mouvement ? »². Elle l'est particulièrement dans la longue nouvelle *O Físico Prodigioso*, véritable hymne à l'amour sous forme d'un conte moyenâgeux³. Ce livre, qualifié de « pan-érotique » par son auteur, qui y reconnaît également son ouvrage le plus autobiographique, réinvente le mythe de l'éternel retour... du désir amoureux : un beau et jeune physicien, doté de pouvoirs magiques, redonne la vie à une jeune et belle châtelaine et crée chez elle une cour d'amour dont l'harmonie sera rompue sur dénonciation ; les deux amants, condamnés par l'Inquisition, périront après avoir subi d'atroces tortures, mais ils se retrouveront dans la mort, et même au-delà, car sur leur tombe pousseront des « roses de lait et de sang », claire représentation des principes masculin et féminin, et la révolte populaire, qui aura eu raison de leurs bourreaux, anéantira tout avant qu'un jeune homme ne retrouve le bonnet magique du physicien et ne rencontre une jeune fille... Dans la première partie de la nouvelle, la figuration du désir est omniprésente, et de diverses manières. Elle l'est tout d'abord par la présentation de la nudité des corps et de l'effet produit sur celui qui les regarde (ou les rêve). Le jeune homme, nu dans son sommeil au sortir du bain dans un paysage idyllique lui-même très suggestif, perçoit la venue de trois damoiselles dont il ne retient que les attributs susceptibles de faire naître le désir :

[Elles] s'avançaient nues, les cheveux dénoués, et leurs seins fermes dansaient doucement, tandis que leurs cuisses alternaient, roses et brillantes, de chaque côté des triangles noirs, et que leurs bras s'élevaient en ondulant, montrant une concavité douce et sombre.⁴

Le résultat ne se fait pas attendre, sous les yeux émerveillés des chastes damoiselles :

[...] Toutes trois se mirent à regarder ce jeune homme resplendissant, dont la peau marmoréenne était ombrée d'un duvet qui, sur la tête, était une douce chevelure blonde. Le voyant soupirer, elle échangèrent un

¹ « Ante-métamorphose », in Jorge de SENA, *Peregrinatio ad loca infecta*, Anthologie, préface et traduction de M. Giudicelli, Bordeaux, L'Escampette, 1993, p. 45. « [...] As pernas estendidas, / com um pé sobre outro pé e os calcanhares / um pouco soerguidos na lembrança de asas : / as nádegas suaves, as espáduas curvas / e na tão leve sombra das axilas / adivinhados pelos... Deus ou deusa ? », Jorge de SENA, « Metamorfose », in *Fidelidade*, in *Poesia II*, Lisboa, edições 70, 1988, p. 38.

² Jorge de SENA, *Peregrinatio ad loca infecta*, *ibid.*, p. 93. « Que gestos há mais belos que os do sexo ? / Que corpo é menos belo em movimento ? », Jorge de SENA, « Arte de amar », in *Exorcismos*, in *Poesia III*, Lisboa, edições 70, 1989, p. 124. « Adivinha dupla » figure dans le même recueil, *ibid.*, p. 124.

³ Ce dernier, pour tromper la censure, ne se présente, dans les éditions antérieures à 1974, que comme une glose de deux *exempla* pieux, extraits du *Orto do Esposo* consacré au Christ.

⁴ Jorge de SENA, *Le Physicien prodigieux*, Paris, A. M. Métailié, 1985, p. 13. « [...] vinham vindo nuas, de cabelos soltos, e os seios delas devagar dançavam rijos, enquanto as coxas alternavam de róseo brilho a cada lado dos negros triângulos, e os braços se erguiam, ondulantes, mostrando o doce côncavo sombrio », Jorge de SENA, *O Físico Prodigioso*, Lisboa, edições 70, 1979, p. 23. L'écrivain, dans cette scène et dans d'autres, présente sur une colonne la réalité extérieure, et sur une autre la réalité fantasmée ; c'est bien entendu cette dernière qui s'offre ici au lecteur, et on y retrouve bien des éléments de la sensualité évoquée dans le portrait du dieu/déesse du poème « Metamorfose ».

regard et détournèrent pudiquement leurs yeux devant semblable merveille, où tout était plus beau et plus grand qu'une damoiselle n'eût osé l'imaginer.¹

Plus tard, la longue description du corps de la châtelaine, que le physicien guérira par un bain d'eau mêlée de son sang et après s'être allongé nu à côté d'elle, rappellera celle de la vallée dans laquelle, aux premières lignes de la nouvelle, il était descendu, « son corps bien droit se balançant au rythme du pas de son cheval »², en une claire préfiguration de leur accouplement : « [...] le ventre descendait vers une hauteur dont l'autre pente était couverte d'un buisson noir, pour se perdre dans l'étroite vallée formée par les cuisses rapprochées »³.

C'est dans cette vallée que le physicien a connu ses premiers émois dans son sommeil à l'approche des trois damoiselles. Mais auparavant il a subi, à son corps défendant, une étreinte du diable, auquel il a été livré à l'adolescence et de qui il tient d'« immenses pouvoirs ». Le désir, dans ce cas, n'est pas réciproque, car l'être ardemment désiré ne répond que par l'ennui et l'indifférence. Suspecté par un moine d'être possédé du démon, il répond : « Je n'ai pas partie liée à Satan. Il me poursuit comme vous tous, et si mon corps lui appartient, mon âme est à Dieu »⁴. On peut donc voir, dans le diable apparu dans la vie du jeune homme à l'âge de la puberté, l'incarnation des pulsions sexuelles⁵. Et ce n'est peut-être pas un hasard si ce diable est homosexuel.

Jorge de Sena a en effet toujours défendu la liberté sexuelle sous toutes ses formes, comme il l'affirme en 1977 : « Moralmente falando, sou um homem casado e pai de nove filhos, que nunca teve vocação para patriarca, e sempre foi a favor da mais completa liberdade ser garantida a todas as formas de amor e contacto sexual »⁶. L'homosexualité, notamment, est un thème récurrent dans son œuvre. Même si elle semble en effet quelque peu diabolisée, notamment si l'on en juge par les portraits peu flatteurs de ceux qui s'y adonnent, par exemple dans son roman *Sinais de Fogo* ou dans certaines des nouvelles des *Grão-Capitães*, surtout dans la mesure où elle est essentiellement liée à une prostitution dictée par la misère, l'écrivain ne semble pas proscrire une pratique qui a eu cours de tous temps, et notamment aux temps bénis pour lui d'une antiquité gréco-latine où les hommes se livraient à leurs penchants

¹ Jorge de SENA, *Le Physicien prodigieux*, op. cit., p. 14. « [...] As três ficaram a olhar aquele jovem resplandecente, cuja pele era de mármore sombreado de pêlos que, na cabeça, eram uma suave cabeleira loira. E, vendo-o suspirar, entreolharam-se e desviaram de pudor os olhos ante maravilha tal, em que tudo era mais e maior que uma donzela se atrevia a imaginar », Jorge de SENA, *O Físico Prodigioso*, op. cit., p. 24 (1^{re} colonne).

² Jorge de SENA, *Le Physicien prodigieux*, op. cit., p. 9. « [b]alanceando o corpo erecto », Jorge de SENA, *O Físico Prodigioso*, op. cit., p. 19. C'est nous qui soulignons.

³ Jorge de SENA, *Le Physicien prodigieux*, op. cit., p. 26. « [...] numa onda que se se encurvava, o ventre descia para uma altura cuja outra encosta um negro matagal cobria, sumindo-se no fino vale das coxas unidas », Jorge de SENA, *O Físico Prodigioso*, op. cit., p. 37. Voir à ce propos la très subtile analyse de Francisco F. Sousa, « Abordagem ; espaços », in *O Corpo e os Signos, ensaios sobre O Físico Prodigioso de Jorge de Sena*, coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, p. 23-42.

⁴ Jorge de SENA, *Le Physicien prodigieux*, op. cit., p. 28. « Eu não tenho pacto com Satanás. Ele me persegue como a todos vós e, se o meu corpo é dele, a minha alma é de Deus... », Jorge de SENA, *O Físico Prodigioso*, Lisboa, edições 70, 1979, p. 39.

⁵ À vrai dire, ce personnage est un peu plus complexe. Cf. notre article « Du bon usage du démon », *Les Langues Néo-Latines*, n° 271, Paris, 4^o trimestre 1989, p. 83-91.

⁶ Jorge de SENA, « Prefácio à segunda edição », *Poesia I*, Lisboa, edições 70, p. 21. « Sur le plan moral, je suis un homme marié, père de neuf enfants, qui n'a jamais eu de vocation pour le patriarcat et a toujours été désireux de voir garantie la plus complète liberté à toutes les formes d'amour et de contact sexuel ».

naturels dans la plus grande innocence qui faisait d'eux des dieux¹. Le narrateur de l'une de ces nouvelles, évoquant des caresses prodiguées par l'un de ses amis à son corps défendant, avoue le trouble qu'il avait alors ressenti :

Acacio l'avait pris dans ses bras et s'était soudain agenouillé devant lui, lui enserrant les jambes de ses bras, et avait frotté son visage contre sa braguette. Quant à lui, il lui avait repoussé la tête de ses mains, mais Acacio – Laisse-moi faire, laisse-moi faire... – mordait à travers le pantalon la bosse qu'à son grand désespoir il sentait se soulever.²

Dans son roman tout aussi résolument réaliste *Sinais de Fogo*, les relations sexuelles entre adolescents dans un internat sont présentées comme étant courantes, et certaines scènes donnent à voir, ou à entendre, la complexité de désirs dont ceux qui les ressentent ne sont pas toujours parfaitement conscients, ou qu'ils ne sont pas prêts à admettre dans une société où être taxé d'homosexuel est la pire des insultes. Dans un poème comme « Ganimedes », en revanche, Sena se plaît à décrire le désir du dieu et de sa proie et leur flamboyante assumption, et, tout en insistant sur l'ambiguïté des relations homosexuelles, il ne manque pas d'ironiser sur ce qu'il en advient :

[...]

Le bec béant s'approche de sa bouche

tout doucement pour l'endormir.

Et l'obscurité s'enflamme peu à peu

d'une splendeur charnelle qui est celle du ciel autour de lui,

qui l'entoure et le dilacère d'une chaleur ardente

que son corps pénètre tel un dard rose.

Mais qui pénètre qui ? Est-ce le dieu qui s'abandonne

ou bien est-ce lui qui viole, et comment, le corps enlevé ?

Qui domine qui ? Ou toujours ou mutuellement ?

Ou bien chacun s'humilie-t-il, assujetti à l'autre ?

[...]

Et le corps du berger, que pense-t-il maintenant ?

C'est la seule chose – essentielle – que nous ne sachions pas.³

¹ Cf. les poèmes « Homenagem à Grécia » et « A memória de Kazantzakis, e a quantos fizeram o filme Zorba the Greek », in Jorge de SENA, *Peregrinatio ad loca infecta*, Poesia III, op. cit., p. 45, et sa nouvelle « A noite que fora de Natal », des *Andanças e Novas Andanças do Demónio*, où il affirme, dans une note de 1978, préférer un Tibère débauché à un saint Paul martyr.

² Jorge de SENA, « Les frères », *Les Grands capitaines*, Traduction de M. Giudicelli, Paris, A. M. Métailié, 1992, p. 105. « O Acácio abraçara-o e ajoelhara-se de repente adiante dele, apertando-lhe as pernas com os braços, e esfregara a cara na braguilha, e ele empurrava-lhe com as mãos a cabeça, mas o Acácio – Deixa, deixa... – mordida por sobre as calças o volume que ele, desesperadamente, sentia arregaçar-se », Jorge de SENA, « Os irmãos », *Os Grão-Capitães*, Lisboa, edições 70, 1989, p. 134.

³ « Ganyède », in Jorge de SENA, *Peregrinatio ad loca infecta*, op. cit., p. 84. « [...] O bico hianta à sua boca chega / numa doçura a adormetá-lo inteiro. / E a negridão se acende pouco a pouco / de um resplendor de carne que é o do céu em volta, / e que o rodeia e rasga de um calor ardente / em que seu corpo avança como um róseo dardo. / Mas quem avança em quem ? O deus se entrega, / ou é quem viola, e como, o corpo arrebatado ? / Quem é senhor de quem ? Ou sempre, ou mutuamente ? / Ou cada um se humilha à sujeição do outro ? [...] E o corpo do pastor, que pensa agora ? / Só isto – o decisivo – não sabemos », Jorge de SENA, « Ganimedes », *Peregrinatio ad loca infecta*, Poesia III, op. cit., p. 109-110.

Ce poème, précédé de quatre épigraphes d'Euripide, de Martial, de Sir Philip Sydney et de Goethe célébrant dans l'échanson des dieux celui qui conduit à la volupté, confirme l'idée que, pour Sena, il n'est rien de plus divin que l'amour, de quelque nature qu'il soit, librement consenti. Le désir, chez lui, n'est d'ailleurs pas forcément unilatéral. Dans *O Físico Prodigioso*, son héros, troublé par la vue des seins de l'une des damoiselles du château « qui, plus arrogants encore que ceux de Dona Urraca, semblaient vouloir bondir hors de sa robe »¹, est amené à satisfaire le désir de toutes avant de leur trouver des amants, et cela sous le regard amusé et bienveillant de sa dame, qui se montre fière de ce qu'elles connaissent le plaisir dont elle est comblée, tout comme elle l'est de ce que son amant ait enfin fait goûter au moins une fois à son rival malheureux, le diable, le bonheur d'un plaisir partagé. Mais ces petites incartades ne sont aux yeux de l'auteur que des péchés véniels, qui n'empêchent pas les amants d'être indéfectiblement et éternellement unis. Et ils le sont par des liens charnels, les seuls reconnus par l'écrivain qui traite avec un dédain apitoyé ou moqueur ceux qui refusent le désir imposé par leur humaine nature ou le subliment, et avec une haine farouche ceux qui les répriment.

C'est ainsi que l'auteur du *Físico Prodigioso* ne voit dans l'histoire tragique de Tristan et Iseult que « la frustration de l'amour maudit [...] un coït mental [...] » Et il ne peut s'empêcher d'évoquer la paix qui règne sur les visages d'amants ayant succombé à leur désir pour l'opposer à la tristesse de ceux qui ont fait le choix pour lui monstrueux de lui résister : « la terrible tristesse de voir qu'étranglé / l'amour sur terre est une mort impénétrable; deux / êtres que le sexe a détruits, / stériles comme le souffle du serpent éternel ». Un immense gâchis donc, à ses yeux, qui ne lui inspire qu'une grande « pitié / et le désir de les enterrer ensemble / pour que peut-être dans la mort – imaginée – ils se connaissent / mieux qu'ils ne se sont aimés »².

Le détournement du désir par les mystiques chrétiens lui inspire de tout autres sentiments. Saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila, en qui il voit des apôtres « de la liberté individuelle sublimée en ardent mysticisme »³, se caractérisent entre autres par leur sexualité sur laquelle il ironise dans un « Dialogue mystique » où il fait dire à la fondatrice du Carmel féminin :

Chante, Jean, tes vers d'homme femelle
comme moi j'ânonne ma prose de femme et de mâle :
Dieu n'existera pas, mon frère,

¹ Jorge de SENA, *Le Physicien prodigieux*, op. cit., p. 59. « [...] que, [...] pareciam, tesos como não os de Dona Urraca, saltar do vestido ». Jorge de SENA, *O Físico Prodigioso*, op. cit., p. 73.

² Jorge de SENA, « La mort d'Iseult » (traduit par M. Giudicelli), *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine*, Paris, Poésie/Gallimard, NRF, 2003, p. 52-53. « [...] a frustração do amor maldito [...] é cópula mental [...] tristeza [...] tão terrível de que, estrangulado, / o amor no mundo é morte impenetrable : dois / seres que o sexo destruiu, / estereis como o sopro da serpente eterna », « A morte de Isolda », in Jorge de SENA, *Arte de Música, Poesia II*, Lisboa, edições 70, 1988, p. 186.

³ Poesia de 26 Séculos (de Arquiloco a Nietzsche) Antologia, tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena, Coimbra, Fora do Texto, 1993, p. 346.

à moins de le créer tous deux pour un amour à quatre.¹

C'est aussi très certainement sainte Thérèse qui lui inspire une nouvelle dont Francisco Costa Fernandes juge qu'elle se situe « dans la catégorie de l'interprétation profane des expériences mystiques de sainte Thérèse, illustrées par Bernini et Sender [tout en étant] beaucoup plus irrévérencieuse que toutes les autres »². Cette nouvelle nous présente en effet l'extase mystique d'une femme qui, après avoir subi toutes sortes de viols, s'enferme dans un couvent où elle est parfois « visitée » par le Seigneur sous le regard émerveillé et quelque peu envieux de ses compagnes ainsi malicieusement transformées en voyeuses, dans des transes qui cessent d'être douloureuses dès l'instant où elle se souvient du jour où, enfant, elle avait vainement tenté de soulever la tunique du Christ qui lui souriait « car il n'était pas possible qu'il fût fait autrement que les autres hommes », et avait alors « sent[i] que sa curiosité [son désir] avait été châtié[e] »³. L'extase mystique est donc ici présentée comme étant une crise d'hystérie, substitut du désir sexuel, et l'amour divin nié, comme toujours chez Sena, qui s'en amuse en faisant triompher la nature. L'écrivain est en revanche sans pitié lorsque cette dernière est menacée par les interdits de toute sorte, et en premier lieu religieux.

C'est le cas dans *O Físico Prodigioso* dont l'auteur, résolument manichéen, dote les ennemis des amants de traits ingrats et leur fait subir de terribles châtiments. C'est ainsi que leurs délateurs, qui n'hésitent pas à dénoncer les pratiques amoureuses alors que de leur côté ils les pratiquent en cachette, se retrouvent « desséchés et brûlés comme des tisons jusqu'à la poitrine » après s'être trempés subrepticement dans le bain magique destiné à la dame pour tenter de « raffermir leur vieillesse »⁴. De leur côté, les inquisiteurs qui les jugent et les tourmentent, et qui sont eux aussi d'une laideur « avec laquelle [ils] affich[e]nt leur vertu »⁵, ne sont pas épargnés par le diable, qui défend son bien-aimé et le venge. Dans un premier temps il affuble les vilains inquisiteurs du beau visage du jeune homme (claire représentation du désir commun à tous les hommes⁶), puis il les fait écraser, lapider, pendre par « la foule de tous les êtres humains qui se sentent solidaires du supplicé incarnant les pulsions sexuelles que l'on veut

¹ « Dialogue mystique », *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine*, op. cit., p. 43. « Canta Juan, teus versos de homem fêmea / como eu soletro a prosa de mulher e macho : / nem Deus existirá, hermano mio, / se os dois o não criarmos para amor a quatro », Jorge de SENA, *Conheço o Sal... e Outros Poemas – 1974*, « Diálogo místico », in *Poesia III*, op. cit., p. 205.

² « 'O grande Segredo', embora dentro da categoria da interpretação profana das experiências místicas de Santa Teresa, exemplificadas por Bernini e Sender, é muito mais irreverente do que qualquer delas », Francisco COSTA FERNANDES, « Eros em êxtase : 'O grande segredo' » in *Jorge de Sena : o Homem que Sempre Foi*, seleção das comunicações apresentadas no Colóquio Internacional sobre Jorge de Sena, realizado na Universidade de Massachusetts, em Amherst, em Outubro de 1988, Lisbonne, ICALP, 1992, p. 205. Voir aussi la lecture psychanalytique de cette nouvelle que propose Roxana EMINESCU in « Contes rendus » (pour une métacritique de la nouvelle portugaise contemporaine), dossier de H.D.R., Université Paris Sorbonne-Paris IV (vol. I, 243 p.), p. 82-86.

³ Jorge de SENA, *Au Nom du diable*, trad. de M. Giudicelli, Paris, A. M. Métailié, 1993, p. 214. « Porque ele não podia deixar de ser como os outros homens [...] sentindo que a curiosidade lhe fora castigada », Jorge de SENA, « O grande segredo », *Andanças e Novas Andanças do Demônio*, op. cit., p. 152.

⁴ Jorge de SENA, *Le Physicien prodigieux*, op. cit., p. 81. « [...] mirrados e queimados como tições até ao peito », Jorge de SENA, *O Físico Prodigioso*, op. cit., p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 90. « [...] esses rostos feios com que ostentais a vossa virtude », *ibid.*, p. 113.

⁶ Un inquisiteur demandant au diable : « C'est ton désir qui le rend immortel ? », il lui est répondu : « Non, c'est votre désir qui le rend immortel », *ibid.*, p. 89. Le jeune homme est alors défini comme étant « la beauté indestructible, la jeunesse indestructible, l'indestructible pouvoir d'aimer », *idem*.

réprimer en eux »¹. De même, dans une autre nouvelle, « Kama e o génio », un vieux génie grincheux, qui a fait tomber la foudre sur un couple d'amoureux au moment où ces derniers allaient s'abandonner à leur désir, est tout d'abord puni par le dieu de l'amour, qui le récompense une fois qu'il s'est racheté en lui redonnant jeunesse et vigueur et en l'accueillant dans son temple dispensateur de toutes sortes de plaisirs. Mais toutes les nouvelles fantastiques de Sena ne connaissent pas un aussi heureux dénouement.

Il en est une, « História do peixe-pato », qui conte une belle et étrange histoire d'amour dans laquelle, comme dans bon nombre de ses poèmes, au nombre desquels « Metamorfose » cité plus haut, l'ambiguïté demeure sur le sexe des amants. Un homme vivant seul sur une île déserte fait un jour dans la mer la rencontre d'un être hybride, mi-chair mi-poisson, un poisson-canard, qui s'attache à lui et avec lequel il finit par entretenir une tendre relation jusqu'à ce qu'une terrible tempête blesse à mort le poisson-canard et qu'ils meurent tous deux enlacés, ou du moins l'un dans les bras de l'autre, avant d'être dépecés par de sinistres oiseaux². Le désir est ici décrit essentiellement par un échange de regards, et par une suite progressive d'attitudes : tout d'abord un sorte de ballet aquatique, le poisson-canard accompagnant la nage de l'homme, puis, près du rivage, lui caressant les jambes, caresses rendues plus tard par l'homme qui ne cesse de guetter le retour de celui qui l'a séduit et le prend délicatement dans ses bras où l'être aimé ronronne, en « vibrant légèrement », ou continue de le regarder « de son œil bleuté, très rond et bordé de rouge »³. Quand la tempête les sépare, le désir frustré de l'homme se manifeste dans un sommeil agité « peuplé de grands yeux ronds qui le fixaient, bordés de rouge, passionnément, un sommeil dont il émergea en se roulant sur le sable, sentant sur son ventre, sur ses hanches et sur ses jambes, le souvenir d'une caresse souple et douce, et dans ses bras, contre sa poitrine haletante, un ronronnement qui vibrait légèrement »⁴.

Ce qui domine ici, c'est la douloureuse frustration du désir, dont la volupté est toujours rappelée de façon identique, pour mieux en souligner la présence-absence obsédante. Cette frustration est l'objet d'un grand nombre de textes de Sena, et particulièrement de ses textes les plus réalistes, car elle caractérise, selon lui, la condition des Portugais sous le régime salazariste, comme il le dit explicitement dans ses deux préfaces à son recueil de nouvelles *Os Grão-Capitães*. Dans l'une, de 1971, il affirme, et nous ne nous en étonnerons pas :

¹ Michelle GIUDICELLI, « *Le Physicien prodigieux* : une érotique de la libération », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXII, Lisboa-Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1994, p. 300-312.

² Très significativement, c'est à la gorge, au sexe et aux yeux qu'ils s'attaquent, c'est-à-dire à ce qui permet de s'exprimer, de jouir et de voir (pour témoigner).

³ Jorge de SENA, « Le poisson-canard », *Au Nom du diable*, *op. cit.*, p. 26. « com o olho azulado, muito arregalado e debruado de vermelho », Jorge de SENA, « O peixe-pato », *Antigas e Novas Andanças do Demônio*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 30. « [...] um sono agitado, povoado de olhos regalados que o fitavam, debruados de vermelho, apaixonadamente, e de que acordava torcendo-se na areia, ao sentir, no ventre, nas ancas e nas pernas, a memória de um perpassar fofo e macio, e nos braços, contra o peito que arquejava, um ronronar vibrando levemente », *ibid.*, p. 39.

Nós somos animais que negam e sublimam a crueldade feroz e irresponsável do que se chama Natureza ; e seremos humanos na medida em que o amoralismo dela se faça em nós uma liberdade em que o morder e devorar não seja mais que carícia.¹

Dans l'autre, écrite en 1974, soit juste après le retour à la démocratie, il dénonce la façon dont cette humaine nature a été niée pendant « presque un demi-siècle » par une « tyrannie qui castrait le Portugal »². C'est d'ailleurs sous le signe de la castration, symbole de l'absence de liberté, et tout particulièrement de liberté sexuelle, qu'est placé l'ensemble du recueil, à travers une épigraphe évoquant « la virilité excisée d'Uranus »³ ; et dans l'une des nouvelles, la frustration du désir conduit un jeune homme au suicide.

Mais c'est peut-être dans *Sinais de Fogo* que cette frustration s'exprime avec le plus de force. Dans ce roman touffu, qui montre les désarrois d'un groupe de jeunes gens au moment où l'explosion de la guerre d'Espagne durcit la dictature salazariste, et décrit sans ambages aussi bien les turpitudes que l'hypocrisie de la bourgeoisie portugaise, le protagoniste-narrateur, qui a connu l'amour fou auprès d'une jeune fille ardente, se voit tragiquement séparé d'elle, qui a dû se donner à un autre en même temps qu'à lui. Il est dès lors obsédé par un désir douloureusement impossible. Après une crise de désespoir qui le fait se tordre, pleurer et même hurler dans son lit, il analyse ainsi sa douleur, née de la frustration du désir dont elle a curieusement toutes les apparences :

Dans la façon douloureuse dont elle [la douleur] se frottait contre ces parois, il y avait une volupté presque sexuelle qui palpitait en de légers soubresauts, dans ma tête, dans mon dos, dans mon bas-ventre, dans mon sexe [...] C'était une volupté de désir et en même temps de plaisir consommé, reçu et donné.⁴

Ce désir contradictoire et insatisfait, il le retrouve plus tard sur une plage, où il se présente à lui sous la forme d'une hallucination : il voit dans le ciel un corps nu gigantesque s'offrir à lui, minutieusement décrit dans tout son pouvoir de suggestion érotique :

[...] commença à se dessiner un corps immense, blanc et nu qui, suspendu dans l'air, flottait vers moi, jambes écartées, et dont le sexe rose s'entrouvrait, humide et palpitant, entouré de poils noirs. Le ventre se soulevait, les seins oscillaient, et les jambes pendaient comme au bord d'un lit. C'était elle, oui, elle, qui venait, gigantesque, à ma rencontre, en faisant trembler ses seins de ses mains crispées. C'était ce que je désirais, c'était ce qu'elle était : ce sexe dont les lèvres s'ouvraient, roses et brillantes.⁵

Il comprend alors que la femme aimée et perdue sera sienne à jamais, même dans les bras des autres, et que c'est son corps qu'il retrouvera dans celui des autres femmes ; après l'avoir

¹ Jorge de SENA, *Os Grão-Capitães*, « Prefácio » (1971), p. 20. « Nous sommes des animaux qui refusent et subliment la cruauté féroce et irresponsable de ce que l'on appelle la nature : mais nous ne serons humains que dans la mesure où son amoralisme deviendra en nous une liberté où mordre et dévorer ne seront plus qu'une carresse ».

² « Portugal desperta dum pesadelo de quase meio-século [...] desse tempo de uma tirania que castrava Portugal », « PS 1974 ao Prefácio que se segue », *ibid.*, p. 14.

³ Jorge de SENA, *Les Grands capitaines*, *op. cit.*, p. 10. « [...] a excisa virilidade de Urano », Jorge de Sena, *Os Grão-Capitães*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Jorge de SENA, *Signes de feu*, trad. de M. Giudicelli, Paris, Albin Michel, 1986, p. 402. « No roçar-se lamentoso dela por essas paredes havia uma volúpia quase sexual que me palpitava, em leves saltos, na cabeça, no baixo-ventre, no sexo. [...] Era uma volúpia de desejo e, ao mesmo tempo, de prazer consumado, recebido e dado », Jorge de SENA, *Sinais de Fogo*, Lisboa, edições 70, 1984, p. 431.

⁵ *Ibid.*, p. 461. « [...] começou a destacar-se um corpo imenso, branco e nu, que, suspenso no ar, flutuava para mim, com as pernas abertas e o sexo róseo entreabrindo-se húmido e palpitante rodeado de cabelos negros. O ventre arfava, e os seios oscilavam, e as pernas pendiam como da borda de uma cama. Era ela, sim, era ela, qui vinha gigantesca ao meu encontro, fazendo com as mão crispadas os seios tremer. Era o que eu desejava, era o que ela era : aquele sexo cujos lábios se abriam rosados e brilhantes », *ibid.*, p. 494.

possédé dans une sorte de délire, il se sent libéré à partir du moment où naît en lui « une vague de bien-être étouffante, un bien-être ironique, sardonique, moqueur [qui] éclat[e] au fond de [lui] en un cri silencieux »¹. Cette libération, ce « cri silencieux », prend la forme d'un poème, comme à chaque fois qu'il vit un moment intense, « comme si cet amour restait gravé en [lui] à tout jamais en paroles futures »². À partir de cet instant, il accepte son destin de poète, qui verrait dans les autres et en lui-même « um espectáculo absurdo e sem sentido, a que, de repente, num grito silenciosos, uma ordem de palavras viria dar realidade »³, et il comprend que cela peut lui apporter une satisfaction contradictoire : « Da infelicidade podia fazer-se a felicidade de criticar a infelicidade sem deixar de ser infeliz »⁴.

Cette phrase maniériste, que ne renierait pas son grand maître Camões, signe en fait tout le programme de l'écrivain Sena qui, dans les nombreux textes où il parle de lui et de son œuvre, insiste sur sa volonté de témoigner, dans un désir de « subversio0n de tout ce qui est considéré comme saint dans la société officielle chrétienne », qui, selon lui, a commis « le deuxième péché capital, qui est la scission chrétienne de l'homme d'avec la nature »⁵. Transgressant les interdits d'une société « chrétienne » particulièrement répressive et frustrante sous le régime salazariste, il a donc passé sa vie à écrire une œuvre subversive, sans toujours pouvoir la donner à lire, ce qui a été le cas de la plupart des textes cités ici, qui n'ont pu être publiés ou explicités qu'après 1974, mais dont certains ont longtemps circulé sous le manteau, comme la nouvelle « Os amantes », des *Andanças e Novas Andanças do Demónio*, qui décrit les ébats et les émois d'un couple anonyme accompagnant la montée du désir de chacun, et les réflexions du narrateur sur « la nature humaine, libre et responsable qui, même en mourant, ou parce qu'elle meurt, échappe à la mort »⁶. Ainsi, chez lui, l'écriture du désir a-t-elle été inséparable du désir d'écriture, les deux désirs se rejoignant, pour l'écrivain, dans la revendication d'une liberté à ses yeux fondamentale.

Michelle GIUDICELLI

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

¹ *Ibid.*, p. 462. « uma onda asfixiante de bem-estar, um bem-estar irónico, sardónico, casquinante, [qui] estourou dentro de [lui] num silencioso grito », *ibid.*, p. 495. Il est intéressant de noter que, dans *O Físico Prodigioso*, les épithètes « sardónico » et « casquinante » qualifient toujours le rire du diable : ce dernier, auquel Sena a dédié ses nouvelles fantastiques, et dont nous avons vu qu'il incarnait dans *O Físico Prodigioso* les pulsions sexuelles, pourrait donc aussi incarner le prurit d'écriture, c'est-à-dire autant le désir d'écriture que le désir amoureux, dans un même élan transgressif.

² *Ibid.*, p. 463. « como se amor ficasse em palavras futuras comigo para sempre », *ibid.*, p. 496.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 497.

⁵ « [...] o segundo pecado capital, que é a cisão cristã do homem e da natureza », Jorge de SENA, « D. H. Lawrence, D. H. Lawrence, D. H. Lawrence... », *Sobre o Romance*, Lisboa, edições 70, 1986, p. 118.

⁶ Jorge de SENA, « Les amants », *Au Nom du diable*, *op. cit.*, p. 297. « Não são então a natureza humana, livre e responsável, que, mesmo morrendo, ou porque morre, da morte se liberta ? », Jorge de SENA, « Os amantes », *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, *op. cit.*, p. 210.

NOTA SOBRE EL AMOR Y EL DESEO EN LA POESÍA DE EUGENIO MONTEJO

En uno de los poemas de *Papiros amorosos*¹, la reciente recopilación de toda su poesía erótica, Eugenio Montejo escribe : « Sigo la música que nace del deseo / con sus murmullos tonales y atonales, / de este errante deseo que acompaña a la tierra / sin saber para qué, ni por quién, ni hasta cuándo... »². Cualquiera que haya frecuentado los versos del poeta venezolano no podrá menos que reconocer aquí la cuidada prosodia de tantas de sus composiciones, su clarísima dicción y esos motivos líricos recurrentes que, como buen hijo del limo, forman parte de su herencia modernista y simbolista. Más allá o más acá de todo ello, no creo que sea injusto ni demasiado atrevido querer ver también, en su hermosa y órfica confesión, una suerte de síntesis o apretado resumen de las tramas que el deseo, el amor y la poesía tejen y destejen incesantemente a todo lo largo de su obra. Y es que ya desde sus primeros libros, *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972) y *Algunas palabras* (1976), Montejo es ese hábil tejedor que Guillermo Sucre comparó alguna vez a una hacendosa araña : « cualquier poema suyo parte de un punto y vuelve a él, pero para enriquecerlo, para dejarnos ver la amplitud de su recorrido y las sucesivas relaciones que va generando »³. Fiel a este patrón, su poesía erótica hila fino y va estableciendo continuas conexiones entre realidades diversas (creación, amor, cuerpo, deseo...), siempre en busca de un estado de equilibrio o de una armoniosa y rítmica unidad.

Es sabido que, como otros poetas de su generación, el venezolano lee desde muy temprano a Stevens y es hombre de convicciones postnietzscheanas. Ambas influencias lo alejan de la idea de trascendencia y lo invitan a volver los ojos hacia la vida terrestre, para cantar el tiempo del existir. Si se ha hablado de su poesía como de una poesía religiosa es sólo en un sentido metafórico y para referirse a la celebración de la naturaleza que encontramos en ella. Montejo nos habla, ciertamente, del pájaro, el árbol, la piedra y los astros, pero, a diferencia de lo que ocurre en la tradición mística, usa estos símbolos como figuras paisajísticas y cósmicas que le permiten describir una particular manera de ser y estar plenamente en el mundo, una muy específica vivencia que resulta fundamental para entender su obra poética, a tal punto que da título a uno de sus libros mayores : *Terredad* (1978). Más que de un concepto, se trata, para ser más preciso, de una visión poética de la existencia en la que conviven la sabia inmediatez de un Alberto Caeiro, el sutil panteísmo de un Supervielle, la sensibilidad de un Ted Hughes e incluso aquella provocadora intuición de Jorge Guillén : la idea de que, en el fondo, el universo está bien hecho aunque el mal persista. « Creo en la vida bajo forma terrestre »⁴, escribe el venezolano en el libro citado, haciendo como una profesión de fe en nuestros días terrenales, en nuestra « terredad ». Esta creencia lo reconcilia con su (nuestro) destino material y hace que el mundo se despliegue en sus versos como un cosmos y no como un caos, a imagen y semejanza de su concertada prosodia.

¹ Eugenio MONTEJO, *Papiros amorosos*, Valencia, Pre-textos, 2002.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 283.

⁴ Eugenio Montejo, *Alfabeto del mundo* [antología que comprende los libros *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Tropico absoluto* (1982) y *Alfabeto del mundo*], prólogo de Américo Ferrari, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 26.

Dentro de este contexto, se entiende que el amor no sea ni pueda ser para Montejó un oscuro placer prohibido ni una fuerza transgresora ni tampoco un vano juego libertino. Ajeno por igual a la culpa, a la represión y al escándalo, es más bien « la unidad recobrada en la alteridad » de los filósofos románticos de la naturaleza, una experiencia a menudo extática de la totalidad que se traduce en el sentimiento de formar parte del otro y del universos entero, hasta confundirse por completo con ellos. « Se amaban. No estaban solos a la orilla / de su primera noche / Y era la tierra la que se amaba en ellos / el oro nocturno de sus vueltas / la galaxia », escribe el poeta en unos versos de *Adiós al siglo XX*¹. En su poesía erótica, que es también una arqueología del amor, Montejó ve desplegarse en el tiempo el encuentro de esta sola y eterna pareja, y lo describe con los vivos acentos del *carpe diem* horaciano, o las formas de la *fin'amors* de Provenza, o la potencia del *sympathos* estoico que tanto fascinó a los poetas renacentistas, o, en fin, la loca libertad del sentimiento moderno. Ninguna definición lo agota, ninguna logra cifrar su exacto significado, pero todas aluden a las secretas nupcias de lo visible y lo invisible o, mejor, del cuerpo y el deseo.

El poeta venezolano habría podido hacer suyo el famoso verso de Safo y decir que « el deseo es el sirviente de la astuta Afrodita »². Pero también habría podido señalar, postfreudiano al fin, que es el lenguaje más elemental del hombre, aquel que habla con sus silencios y es condición de la palabra. No en vano, a través de estos poemas, el deseo se busca y rebusca en el mundo y en nosotros, y es como el lazo o el vínculo ignoto entre el cuerpo y la tierra, algo que asocia a la materia no a la persecución de un fin o un objeto determinado sino a la evidencia de su precariedad e incompletud. « Cuerpo vestido de ánfora sedienta / para llenarte de años, meses / para cubrirte de efímeras espumas / en los relojes de un mar que no te sacia »³, leemos en el primer poema de *Papiros amorosos*. Si el amor es plenitud, unidad recobrada, el deseo es a la vez lo que lo hace posible y lo que denuncia nuestra esencial carencia. Como una suerte de corriente que atraviesa la gran cadena del ser, Montejó lo ve adscrito a un ritmo pánico y universal que, en la mejor tradición romántica y simbolista, es fuente inagotable de analogías y correspondencias. De ahí que no dude en describirlo como « el vals nocturno de la redonda bóveda / cuyo compás palpita en nuestra sangre »⁴. O también como una lengua interior, atávica y oscura : « Corre en tus venas otro idioma del mundo / algo sin voz que inventa un balbuceo / el íngrimo descenso a la noche sin habla / cuando la luna de pronto se interpone / con su murmullo entre los cuerpos / y crece el eco de un rumor sonámbulo... »⁵.

La poesía erótica de Eugenio Montejó es, en buena medida, la imposible transcripción de aquel vals nocturno y de esta lengua otra, una música del cuerpo y las esferas que es la música callada del deseo. Es por ello por lo que, en muchos de sus poemas, recurriendo a la tradición lírica, el poeta hace de su enunciación un canto y de sus versos, una vieja canción sin palabras, o cuyas palabras no pueden traducirse. Repito la cita con que empecé esta nota y que ahora acaso pueda leerse bajo una luz distinta : « Sigo la música que nace del deseo / con sus murmullos tonales y atonales, / de este errante deseo que acompaña a la tierra / sin saber para

¹ Eugenio MONTEJO, *Adiós al siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, 1999, p. 19.

² SAFO, Browning, X-68.

³ Eugenio MONTEJO, *Papiros amorosos*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

qué, ni por quién, ni hasta cuándo... ». Órfico, Montejo entona esta canción deseante y terrena que pasa por él y llega hasta nosotros desde las profundidades del tiempo, como si el destino de la palabra poética fuera traducir algún atisbo de esa música, decirnos algo de y sobre el inefable deseo. De ahí que el poeta describa también su tarea como un intento por desentrañar el misterio que mueve a la tierra y a los hombres aunque sepa de antemano que sus esfuerzos no arrojarán ningún fruto : « Este es el tiempo sin tiempo que nos une / y nuestro empeño de descifrar a ciegas / las mismas viejas sílabas etruscas / a través de la carne, el sueño, los sollozos / aunque su enigma aceche a cada nuevo instante »¹.

Dos imágenes contrastadas buscan así un difícil equilibrio en esta poesía erótica que canta a la vez la plenitud y la carencia, el esplendor y la opacidad, la luz y la sombra. Montejo puede afirmar que « todo el furor, el polvo y la derrota / con un amor, un solo amor, pronto se salvan »² ; pero, al mismo tiempo, no ignora que « ningún amor cabe en un cuerpo solamente, / aunque abarquen sus venas el tamaño del mundo / siempre un deseo se queda fuera / otro sollozo pero falta »³. Ambas propuestas conviven en sus versos y en sus distintas aproximaciones al tema amoroso. Al igual que las analogías entre tierra y cuerpo (o cuerpo y deseo, deseo y poesía, poesía y amor), son descripciones reversibles y se completan y se complementan en un juego de geometrías variables que preside, invariable, el fino oído de un poeta capaz de alternar de un modo siempre novedoso los acentos del endecasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino, sus tres metros predilectos. Montejo construye con ellos y en ellos sus límpidas estructuras rítmicas y esa dicción depurada que es la equivalencia sonora del sentido o, dicho de otra manera, el soporte verbal de su densa y trenzada visión del mundo. Como componente de nuestra « terredad », ninguna pasión humana le es ajena, ni la traición ni la lascivia ni el más amargo olvido, pero en su centro se alza como una luz la certidumbre de que todas convergen hacia una sola y última verdad : « Ésta es la antigua ruta de la especie / que nadie sabe adónde va, de dónde viene / éste es tu cuerpo unido aquí con otro cuerpo / éste es el misterio de ser, de nacer en la tierra... »⁴.

No es fácil encontrarle auténticos precursores a Montejo en el ámbito de la poesía erótica hispanoamericana aunque algunos han apuntado ya al sensual telurismo de Neruda o a la voluptuosidad de Gonzalo Rojas. Yo tengo para mí que sería mejor fijarse en la gracia de un Eliseo Diego y, mucho más atrás o más lejos, en el mejor Darío. No es poco decir, para concluir estas apretadas líneas, que, con su poesía erótica, Montejo pareciera haber hecho enteramente suya aquella vieja lección que una sátira le da a Orfeo en un soneto de *Prosas profanas* : « Tú que fuiste, me dijo, un antiguo argonauta, / alma que el sol sonrosa y que la mar zafira, / sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta / en unir carne y alma a la esfera que gira, / y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta, / ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira »⁵.

Gustavo GUERRERO

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ Rubén DARÍO, *Prosas profanas* (1896), Madrid, Clásicos Castalia, 1989, p. 170.

BIBLIOGRAFÍA

Eugenio MONTEJO, *Alfabeto del mundo*, prólogo de Américo Ferrari, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

– *Adiós al Siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, 1999.

– *Papiros amorosos*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

Guillermo SUCRE, *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

MATIA ET LES PETITES POMMES,

OU LES DÉSIRS PERDUS DANS *PRIMERA MEMORIA* DE ANA MARÍA MATUTE

Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas.

L'homme est celui à qui une image manque.

Qu'il ferme les yeux et qu'il rêve dans la nuit, qu'il les ouvre et qu'il observe attentivement les choses réelles dans la clarté qu'épanche le soleil, que son regard se dérouté et s'égare, qu'il porte les yeux sur le livre qu'il tient entre ses mains, qu'assis dans le noir il épie le déroulement d'un film, qu'il se laisse absorber dans la contemplation d'une peinture, l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit.

Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*

Dans son roman *Primera memoria*¹, écrit en 1960, Ana María Matute raconte le passage difficile à l'âge adulte de la jeune Matia, avec comme toile de fond historique la guerre civile espagnole. Hormis quelques analepses, la structure linéaire du récit souligne le cheminement douloureux de cette introspection portée par une narration à la première personne du singulier, qui renvoie à une Matia adulte aux prises avec des souvenirs intimes. Néanmoins les jeux subtils de la narration perturbent souvent l'identification de la narratrice : les glissements à peine perceptibles entre les points de vue du personnage – la jeune Matia – et ceux de la femme devenue narratrice, devenue aussi plus lucide, traduisent les va-et-vient d'une mémoire qui, en s'écrivant, se dévoile, lui révélant une part obscure et cachée d'elle-même².

Au fil des chapitres, le récit marque les étapes du processus affectif, physique et mental que représente le passage dans le monde des adultes ; aussi l'histoire correspond-elle à un entre-deux, à un temps situé entre deux territoires qui semblent s'opposer, d'une part celui de l'enfance placée sous le signe de la tendresse, des contes qui engendrent un sentiment de nostalgie, et d'autre part, celui des adultes qui, perçu comme cruel et mystérieux, fait peur. Le récit se situe dans l'intervalle de l'adolescence, ou plus précisément dans ses derniers moments, lorsque tout vacille et se trouve sur le point de basculer vers l'inconnu. Ce temps intermédiaire fait apparaître la question du corps et de ses transformations qui traduisent la métamorphose du personnage : le corps devient le lieu visible où s'opère le changement, et à travers lui, en filigrane, surgit la figure du désir.

Entre le début et la fin du roman, peu de temps s'écoule, à peine cinq mois³, et pourtant ce laps de temps suffit à transformer la jeune protagoniste Matia, à la faire passer, non sans violence, du monde de l'enfance et de l'adolescence à celui des adultes. Néanmoins, ce temps qui constitue le cheminement d'un apprentissage difficile correspond aussi pour la jeune fille à la

¹ Ana María MATUTE, *Primera memoria*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, 212 p.

² Le récit a une fonction de dévoilement dans la mesure où il permet à la narratrice de prendre conscience de la trahison dont, adolescente, elle a été complice. La citation biblique placée en épigraphe annonce ce thème.

³ Dès le début, une indication historique permet de situer la fiction vers la fin du mois d'août 1936, par rapport au temps référentiel de la guerre civile espagnole : « la guerra empezó apenas hacía mes y medio », Ana María MATUTE, *op. cit.*, p. 14. Et l'histoire s'achève précisément le lendemain de « el día de Reyes » de l'année suivante, soit en janvier 1937.

découverte de son corps ; sa relation avec Manuel éveille en elle de nouveaux sentiments, faisant naître une sensualité qui ne se manifeste qu'à travers son rapport à la nature. Le roman apparaît ainsi comme le récit d'un personnage se constituant comme sujet désirant : au fil de l'histoire, Matia perçoit peu à peu que quelque chose de nouveau accompagne sa transformation physique, quelque chose qui est de l'ordre du trouble, se situant dans le réseau antagoniste de l'absence, du manque et de la satisfaction, la plénitude.

À cause de la guerre civile qui prolonge les vacances, Matia et son cousin Borja passent la plupart de leurs journées dehors, profitant du beau temps qui leur permet d'échapper aux cours de leur jeune précepteur, Lauro el Chino, mais surtout à l'autorité de leur grand-mère, doña Práxedes. S'ouvre alors à eux un monde de liberté annoncé par le titre polysémique de la première partie du roman, « El declive ». Cet espace qui ouvre le roman renvoie à un lieu que les jeunes protagonistes s'approprient pour échapper à l'emprise des adultes. Espace de liberté et de transgression, « el declive » permet une découverte différente du monde et de soi : il s'agit d'un entre-deux où les jeunes gens se retrouvent face à eux-mêmes. Lieu privilégié des rencontres avec Manuel, « el declive » reste associé à la sensualité et à la découverte des émotions ; la nature reflète les premiers émois de la jeune fille pour qui les fleurs et les arbres prennent un nouveau sens. Chaque rencontre avec Manuel est ponctuée de brèves descriptions de la nature qui les entoure, créant une ambiance harmonieuse. Étendus l'un à côté de l'autre, à même la terre, Matia et Manuel partagent un moment unique que la nature semble protéger :

Por nuestra espalda subía la luz, verde y ocre, lanzándose sobre la tierra del declive. Entre las sombras inclinadas de los árboles, la luz nos resbalaba a lo largo del cuerpo. Era como un sueño largo y espeso, que nunca se repetiría. Un verde resplandeciente nos bañaba.¹

En osmose avec les jeunes gens, la nature participe de l'éveil des corps, suscitant le désir de l'autre : « De reajo, como no quería la abuela que mirase, veía su oreja ambarina cubierta por una suave pelusa, como una caracola a la que sentía el deseo de acercar mi propia oreja, para oír su mar »².

Comme dans les rêves, l'image du coquillage évoque un voyage vers le désir ; symbolisant l'entrée de la grotte, du sexe féminin, la conque est l'une des expressions de la libido. Le rapprochement des corps ébauche le désir d'une union, d'une fusion qui s'ouvre sur l'infini, comme l'évoque la métaphore finale de la mer.

Le sentiment qu'éprouve Matia envers Manuel, même s'il lui est difficile de l'identifier et de le nommer, s'apparente à l'amour, à un amour exclusif que les deux jeunes gens partagent. Les rencontres avec Manuel, toujours placées sous le signe d'une nature généreuse, correspondent à des moments d'échanges intenses et silencieux où le langage des corps, encore timides, dévoile la nature des sentiments. Dans l'une des dernières scènes où ils se retrouvent, la narratrice insiste sur la chaleur de leur corps et sur la présence d'une petite pierre bleue qui prend une connotation érotique :

Él ponía la piedrecilla azul, bruñida de tanto acariciarla, entre las dos manos, y así la manteníamos los dos, apretada en nuestra palma. Era como compartir un secreto. [...] Apenas nos movíamos, las manos muy pegadas una contra la otra, sintiendo el pequeño dolor de la pie-

¹ Ana María MATUTE, *op. cit.*, p. 123.

² *Idem.*

drecilla. [...] manteníamos tanto calor en las manos como si las acercáramos al fuego. A veces, acercábamos la piedra azul a la mejilla, y parecía arder.¹

Le champ lexical du feu, de la chaleur, renvoie à la force d'un désir qui n'ose encore se manifester pleinement. Néanmoins, l'apparition du désir s'accompagne d'une remise en question de soi : face à l'inconnu que le désir laisse percevoir, face au monde mystérieux qu'il entr'ouvre, Matia sent qu'elle vacille. Désirer, se laisser porter par son désir ne va pas sans risque : les images de vertige, de chute sont récurrentes tout au long du récit. L'espace du « declive » qui signifie la pente, l'inclinaison, connote la chute, le déséquilibre. Aussi beau et merveilleux soit-il, ce lieu entraîne Matia vers un inconnu inquiétant :

[...] y allá abajo, el declive. (Días de oro, nunca repetidos, el velo del sol prendido entre los troncos negros de los almendros, abajo, precipitadamente hacia el mar). Gran sorpresa, el declive. [...] Quizás no lo supe entonces, pero la sorpresa del declive fue punzante y unida al presentimiento de un gran bien y de un dolor unidos.²

L'éveil du désir incite Matia à rechercher autour d'elle des repères ; son regard se porte sur le corps des autres femmes qui font partie de son entourage. Ayant perdu sa mère à l'âge de huit ans, Matia ne parvient pas à voir en elle une figure idéale qui lui servirait de modèle, car sa mort est vécue comme un abandon, comme une absence contre laquelle elle tente de se défendre en reniant l'image primordiale de la mère³. Aussi dans la configuration des figures féminines, ne reste-t-il que deux personnages qui s'opposent : Sa Malene, la mère de Manuel, et Emilia, la mère de Borja. En grandissant, Matia acquiert un regard critique : le corps de l'autre devient un objet de découverte qui la renvoie à son propre corps. C'est dans la confrontation des corps que Matia tente de se situer en tant que jeune fille.

Se retrouvant seule après le départ de son mari au front de bataille, la tante Emilia semble plongée dans une sorte de léthargie qui fait ressurgir les souvenirs d'une ancienne passion, plus ou moins idéalisée ou imaginée, avec Son Major ; désœuvrée, elle se réfugie dans des rêves qui, l'éloignant du temps présent, comblent des désirs impossibles à assouvir. La chambre de la tante se définit comme l'espace d'une vie intime, mystérieuse qui échappe en partie à Matia ; ce lieu abrite le secret des désirs enfouis, du non-dit érotique que Matia commence à entrevoir : « Había allí algo, que no acertaba a definirme ; algo cerrado, con los visillos corridos para que no hiriese la furia del sol, en aquella hora acechante y cargada; algo dulzón y turbio a un tiempo »⁴. L'atmosphère pesante et trouble de cette pièce – « era espeso y obscuro aquel cuarto »⁵ – fermée sur elle-même comme pour occulter et préserver la présence des désirs les plus intimes, révèle à Matia un monde tortueux où l'érotisme se pare de jeux sado-masochistes, comme le connotent les objets qu'elle projette, par analogie avec les attributs militaires de l'oncle absent, sur les murs de la chambre d'Emilia : « De pronto, algo raro hubo allí. Era como si alguien hubiera colgado en la pared los látigos y los arneses del patio.

¹ *Ibid.*, p. 188.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Les figures parentales sont au cœur de l'histoire, ce sont elles qui sous-tendent les rapports entre les protagonistes : Matia a perdu sa mère et n'a plus de nouvelles de son père, républicain qui semble engagé sur le front, et qu'elle idéalise d'autant plus qu'il incarne tout le contraire du monde de la grand-mère. Quant à Borja dont le père est un colonel carliste au service des troupes nationalistes, il recherche lui aussi un père imaginaire qu'il projette dans la figure fantasmagorique de Son Major, le père de Manuel.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵ *Idem.*

Algo brutal y cruel llegaba y rasgaba en dos la quietud del cuarto »¹. Ce monde de fantasmes qui peuplent l'imaginaire des adultes heurte la sensibilité de l'adolescente : « Sentí algo parecido al miedo, entonces, y me arrinconé a un lado de la cama »². La chambre, marquée sous le signe du vieux et du rance, n'est que le reflet de la femme qui y vit : « se puso « fresca », [...], con una horrible bata de color verde pálido, arrugada y empapada de un perfume viejo que mareaba, como todo lo de aquella habitación »³.

À plusieurs reprises, Matia observe le comportement de sa tante dont le corps porte les traces d'un échec sentimental : « La tía Emilia, con sus anchas mandíbulas de terciopelo blanco y los ojillos sonrosados, quedaría esperando, abúlicamente, con sus pechos salientes y su gran vientre blando »⁴. Le regard de Matia se fixe sans cesse sur les parties du corps qui connotent la sexualité et la maternité, mais les seins et le ventre apparaissent comme autant de signes d'un désir frustré. C'est en relisant d'anciennes lettres d'une supposée relation clandestine et en buvant que la tante cherche à oublier son désarroi, mais les descriptions évoquent un corps délaissé, déserté :

Verla así abandonada, con la boca doblada hacia abajo y los ojos cerrados (uno más que otro y con un resplandor vidrioso entre el párpado derecho y la mejilla), sumida en la tristeza, me confundía. La carne se le salía de la bata, y contemplé las piernas extendidas, con la falda levantada sobre el tobillo derecho y el pie descalzo. (« ¿ Para qué se barniza las uñas ? »)⁵

Si pour Matia, la vie intime d'Emilia lui semble parfois obscure et mystérieuse, son corps, parce qu'il est à présent habité de désirs vains ou de fantasmes inutiles, lui renvoie en revanche l'image dérisoire d'une femme :

La tía Emilia estaba siempre así : como esperando algo. Como acechando. Como si estuviera empapada de alguna sustancia misteriosa y desconocida. « Como un gran bizcocho borracho – [...] – que parece vacuo e inocente, y sin embargo está empapado de vino »⁶

L'irruption du style direct qui traduit les pensées de la Matia adolescente met en avant la condamnation sans appel de ce personnage féminin, caricature des figures romantiques.

Le monde de la tante Emilia ne répond pas aux attentes de Matia, pas plus que sa chambre n'éveille en elle des désirs. C'est l'autre personnage féminin qui va combler l'image féminine du désir : Sa Malene, de par sa beauté et son tempérament, suscite chez Matia admiration et fascination. Les descriptions reposent essentiellement sur son port et ses cheveux, symbole de sensualité :

El cabello se le había soltado. Era una mata de cabello espeso, de un rojo intenso, llameante ; un rojo que podía quemar, si se tocaba. Más fuerte, más encendido que el de su hijo Manuel. Era un hermoso cabello liso, cegador bajo el sol.⁷

Les champs lexicaux du rouge et du feu qui dominent dans ces lignes renvoient à la passion qui, vécue pleinement, comble tout désir. En outre, l'insistance sur la beauté de la cheve-

¹ *Ibid.*, p. 109.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

lure témoigne de la fascination qu'elle exerce sur Matia dont les cheveux sont aussi, à plusieurs reprises, sujet de descriptions qui établissent ainsi des correspondances entre les deux personnages. Lors de la visite des jeunes gens à Jorge de Son Major, l'ombre de Sa Malene plane sur Matia qui apparaît comme son double :

[Jorge] Desató mi trenza, que me resbalaba sobre la nuca, y por un momento sentí el roce de sus dedos en la piel. Quiso sujetar la trenza de nuevo, pero no supo. Al desflecarse, vi el centelleo de la luz entre el cabello, y le oí decir :

– ¡Qué raro! No es negro, es como rojo...

Cogió un mechón entre sus dedos y lo miró contra el sol. Me pareció que todo aquello sucedía en algún oscuro tiempo de mi memoria. Como todas las cosas en aquel jardín – rosa, oro y grana –, mi cabello entre sus dedos, como un milagro se volvía leonado.¹

Cette rencontre s'inscrit dans la mémoire de Matia comme la réminiscence d'une scène déjà vécue par quelqu'un d'autre, dans un temps plus lointain ; l'adolescente semble perpétuer ainsi, en la revivant, la relation entre Son Major et Sa Malene. Dans un jeu d'identification fantasmée ou de projection, Matia voit naître le désir en elle, mais tout comme Sa Malene, elle verra sa féminité réprimée. En effet, la chevelure, dénouée et montrée, reflète l'indépendance de Sa Malene dont la relation adultère avec Son Major, tout comme ses idées républicaines, la condamne aux yeux d'une grande partie de la société conservatrice de l'Espagne d'alors : les frères Taronjí, figures métonymiques du soulèvement nationaliste, lui raseront les cheveux en signe d'exemple. En sacrifiant ainsi la belle chevelure de Sa Malene, ils mettent en œuvre la répression habituelle de tout pouvoir autoritaire et censurent aussi l'expression d'une conception plus libre des désirs et d'une féminité qui s'affirme. De même, vers la fin du roman, la grand-mère, constatant que Matia a grandi, décide de lui acheter de nouveaux vêtements et de lui couper les cheveux, mettant ainsi fin à la vie un peu débridée due aux vacances prolongées par la guerre : « Me cortaron las trenzas y me dejaron la melena lacia, rozándome apenas los hombros, echada hacia atrás mediante una cinta de terciopelo negro, que me convertía en una Alicia un tanto sospechosa »². La comparaison finale laisse entendre que le passage à l'âge adulte, marqué par une nouvelle coupe qui confère à Matia une nouvelle image, n'est pas encore vraiment accompli.

C'est donc à travers l'image de ces autres femmes que Matia parvient à percevoir son corps ; cette prise de conscience se fait progressivement, s'accompagnant d'une multitude de questions quant au sens de la transformation. Passant son temps dehors, sous un soleil accablant, la jeune protagoniste saisit la sensualité naissante de son corps dont la peau dorée souligne les contours : « La falda se levantó un poco, sólo un poco : vi mi rodilla tostada por el sol, redonda y suave – nunca pensé que pudiera ser tan bonita, hasta aquel momento – »³.

La perception d'un désir en soi qui suppose en même temps la connaissance de soi est placée aussi sous le signe de la violence ; le regard de l'autre, qu'il soit masculin ou féminin, posé sur le corps de Matia, est vécu comme une agression. En effet, l'épanouissement de Matia se voit réfréné par la grand-mère qui, assumant le rôle de patriarche de la famille, se charge de surveiller son petit monde et d'inculquer les valeurs conservatrices qu'elle défend. Véritable tyran, elle tente d'imposer à Matia le code de la haute bourgeoisie en lui faisant su-

¹ *Ibid.*, p. 173.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 73.

bir des leçons de morale et de maintien : le corps devient ainsi l'objet d'une certaine forme de violence répressive. Sans cesse à l'affût du moindre indice qui trahirait les faits et gestes de Matia, doña Práxedes la soumet à une inspection physique qui s'apparente à un viol symbolique. Cherchant la trace d'un quelconque bonbon : « La abuela solía meter su dedazo huesudo en mi boca, como un gancho »¹. La comparaison finale avec un crochet connote une agression physique vécue comme une intrusion profonde dans son intimité qui humilie la jeune Matia, la blessant dans sa féminité naissante. Dans cette scène de la leçon sur la beauté comme bien nécessaire à la femme, à défaut d'argent, pour trouver une place dans la société, la grand-mère domine, s'imposant par la parole et par le geste : les impératifs renvoient à des critères de beauté et sa canne de bambou lui sert pour remettre Matia sur le droit chemin : « Con el bastoncillo de bambú me reseguía la espalda y me golpeaba las rodillas y los hombros »². Le regard inquisiteur de la grand-mère passe en revue tout le corps de Matia, soulignant des défauts physiques qui révéleraient des traits de personnalité : « No mires así, de reojo »³. L'emploi de l'adjectif « escandaloso » et de l'adverbe traduit le côté subversif et rebelle du corps de Matia qui, encore adolescente, ne semble pas correspondre aux canons de beauté : « me encontraba escandalosamente alta y delgada »⁴. Après avoir passé au crible le corps de Matia, doña Práxedes laisse tomber un constat accablant : « Dios mío, qué desastre »⁵ dont la jeune fille, blessée, se défend en souhaitant la mort de sa grand-mère et en s'enfuyant vers le « declive ». Il s'agit, à travers cette leçon pour contrôler le corps de Matia, d'étouffer tout désir à peine naissant, de rendre impossible l'émergence d'une sensibilité.

À l'heure des premiers émois, Matia devient aussi l'objet du désir des autres garçons qui font partie de la bande de Borja ; ainsi, la narratrice se souvient d'une rencontre avec Juan Antonio qui, placée au début sous le signe de la nature, « debajo de las madre selvas »⁶, tourne au cauchemar. Si la tentative de séduction permet dans un premier temps à Matia de découvrir son propre corps, la présence de la main masculine devient très vite un objet de répulsion : « y de pronto, no pude resistir su mano sudorosa [...] Estaba obsesionada por su mano, que me repelía como un sapo. ¡Y tenía los labios tan repugnantemente encarnados! »⁷. Le champ lexical du dégoût et de l'aversion physique témoigne du contraste violent entre le désir de Matia et la réalité du contact charnel : l'image du crapaud qui n'est pas sans rappeler le bestiaire des contes de fée si présent dans le roman, ne joue pas cependant ici le rôle qui lui est dévolu dans le monde merveilleux. Le processus se trouve en effet inversé, puisque le jeune garçon se transforme en crapaud et non en prince ! Image de la laideur, le crapaud renvoie aussi aux ténèbres et à la mort, dénotant ainsi la frustration du désir féminin. Le rejet de Matia qui repousse violemment l'adolescent s'explique aussi par l'ombre de la mère qui plane une fois encore dans cette scène. Juan Antonio, tout en la caressant, ne cesse d'évoquer l'histoire, peu courante pour l'époque, des parents de Matia, divorcés, ou du moins séparés : « Decía : « Tu

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷ *Ibid.*, p. 73.

madre... »¹. Le mot même qui rend présente une mère dont Matia ne cesse de se différencier, opprime l'assouvissement du désir : le mot surgit comme une entrave à son épanouissement. Les parenthèses qui isolent et enferment ce souvenir dans le récit traduisent la persistance de la scène dans la mémoire de la narratrice adulte.

L'effroi que suscite le désir en Matia trouve son expression dans le rêve, qui comme on le sait depuis Freud, se définit comme une possible réalisation du désir. Car, en effet, c'est plutôt le cauchemar révélé par des cris nocturnes qui hante la jeune fille : sa première nuit passée sur l'île devient l'objet d'un récit qui met en évidence la terreur face au nouveau monde qui l'attend². Le lit, avec toutes ses connotations liées au désir, apparaît comme le lieu inquiétant de représentations fantasmatiques qui effraient la jeune Matia : « La cama alta, como colgada del techo, me producía vértigo. En la hora del duermela la imaginaba como una barca flotando en un mar de niebla, en ruta hacia algún lugar al que no deseaba ir »³.

Cette appréhension face à une réalisation possible du désir se manifeste aussi dans le dégoût associé à l'effroi qui s'empare de Matia à la vue d'un œil de mouton dont la tête pend à l'échal d'une boucherie : « y una vez vi, colgada a su puerta, una cabeza de cordero en la que resaltaba un ojo, brutal, fijo y como exasperado, entre venas azules »⁴. Cette image inquiétante n'est pas sans rappeler le visage terrifiant de la Gorgone dont le regard pétrifie celui qui ose la regarder en face ; les pages que Pascal Quignard a consacrées à la correspondance entre l'œil et le sexe éclairent la portée de cette image dans le roman : « Si le regard sur le sexe est à l'origine du ravissement dans la nuit du désir, du rêve ou de la mort, il faut confier son regard à un détour qui arrache au face à face médusé et mortel avec ce qui n'a pas de nom »⁵. L'image de l'œil associé au sexe trouve des échos dans d'autres motifs qui jalonnent l'histoire, et qui sont autant de signes de la peur profonde qui surgit avec le désir : le puits, le trou... où l'on peut tomber et glisser, s'échapper mais aussi se perdre :

Acaso me volvía el mismo confuso deseo de que alguna vez, al despertarme, no hallara solamente el día y la noche, sino algo nuevo, deslumbrante y doloroso. Algo como un agujero por donde escapar de la vida.⁶

La relation entre les deux adolescents se révèle vite impossible. L'affrontement fratricide qui sous-tend la guerre civile se répercute dans le monde des enfants : reflétant les positions de leurs familles, les jeunes gens s'opposent aussi en deux camps, et si Matia choisit celui de Manuel, c'est-à-dire celui des républicains auquel appartient aussi son père, elle n'est pas en mesure de défendre son nouvel ami, lorsque Borja l'accuse. À plusieurs reprises dans le roman, des éléments surgissent comme autant de signes de la menace qui pèse sur eux : la petite amande creuse et vide que Manuel découvre avec Matia n'est que le présage d'une histoire

¹ *Idem.*

² Cf. *ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 97. Plus loin dans le roman, l'image est reprise et développée : « Aquel ojo de niña hinchado y azul entre afluentes de sangre, mirando fijamente de lado, lleno de odio y estupor, parecía el símbolo de la ira entre Guiem y Borja. Hoy día no puedo pasar frente a una carnicería sin sentir un hormigueo de asco y de temor en la espalda », *ibid.*, p. 141. Au-delà de l'explication bien trop évidente de la narratrice qui renvoie au contexte historique, se fait entendre la voix d'un inconscient qui exprime la peur du sexe.

⁵ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 118. L'on pourra se reporter au chapitre IV, consacré à la figure de la Gorgone.

⁶ Ana María MATUTE, *op. cit.*, p. 155.

stérile – « Cogió una almendra : estaba hueca y la dejó a un lado. Nos mostró su agujero, negro y podrido como una mala boca »¹. De même, le regard inquiétant du lézard qui surgit, venant perturber leur tranquillité, est perçu comme un danger : « Sus ojillos, como la cabeza de un alfiler, eran agudos, terribles. Por momentos, parecía el terrible dragón de San Jorge, en la vidriera »². La comparaison avec le dragon de la légende de saint Georges fait de Matia et Manuel les deux victimes sacrificielles que le chevalier devrait délivrer en terrassant le monstre... L'association récurrente entre saint Georges et Jorge de Son Major fait de ce dernier le sauveur des adolescents, néanmoins le dénouement montre qu'il n'intervient pas, livrant ainsi les deux jeunes gens à un triste destin.

Or, la figure de Son Major correspond à l'image d'un père idéalisé sur lequel viennent se projeter des fantasmes : lorsque Matia et les autres jeunes protagonistes se rendent chez lui, elle en fait l'objet d'un désir confus associé à la figure absente de son père. À travers Manuel, elle semble aimer d'un amour fantasmatique Son Major qui n'est autre que la représentation imaginaire du père absent : « porque encontraba en el cansancio de Jorge algo como un regreso mío en él hacia un lugar que ni siquiera sabía nombrarme »³. La scène dans son ensemble repose sur un champ sémantique double, celui du désir associé à celui de la mort, qui caractérise les personnages et le décor, et fait de cette scène un moment culminant de l'histoire.

Si l'étymologie latine du verbe *desiderare* signifie « cesser de voir l'astre », et dans un deuxième temps, déplorer son absence, il semble que dans le roman, le soleil qui apparaît comme un astre puissant, mais agressif, violent, qui ne cesse de poursuivre et de heurter la protagoniste, soit l'image d'un désir autre, d'un désir qui ne corresponde pas à celui de Matia, désir placé sous un signe funeste, morbide, lié à la mort qui domine les rapports entre les hommes sous la guerre civile. De même, c'est dans l'église, espace religieux assimilé au pouvoir franquiste, que Matia va prendre conscience que quelque chose lui échappe. Lors des deux scènes qui se déroulent dans ce lieu sacré comparé à la baleine de Jonas, Matia perçoit, dans un jeu de confrontations entre ses sentiments, son monde intérieur et celui qui l'entoure, l'enferme, l'impossible satisfaction ou réalisation de son désir. La référence à la sirène du conte d'Andersen dans un premier temps lui sert de contrepoint⁴, puis à la fin, se sentant elle-même engloutie dans une nef devenue bateau, Matia se découvre habitée par le manque et l'absence, par la mort :

Las grandes costillas de la nave, como un barco sumergido en el mar, cubierto de musgo, oro y sombra, despedían algo fascinante y opresor. Me sentí cansada : « Ojalá no saliera nunca de allí », pensé. No tenía ningún deseo de vivir. La vida me pareció larga y vana. Sentía tal desamor, tal despego a todo, que me resultaban ajenos hasta el aire, la luz del sol y las flores⁵.

Ces sentiments prennent d'autant plus d'importance que dans le même temps, Borja est en train de mettre en place son plan machiavélique pour faire accuser Manuel de vol et l'envoyer ainsi en maison de correction. Si l'image de la baleine de Jonas est interprétée en psychanalyse comme une traversée nécessaire, une mort initiatique qui permet le triomphe du Moi sur

¹ *Ibid.*, p. 127.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 170.

⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

⁵ *Ibid.*, p. 206.

les tendances régressives, comme un séjour qui permet au héros de s'accorder avec ses puissances destructrices, avec son côté ténébreux, il s'avère que pour Matia, le passage prend un autre sens : si Matia prend conscience des aspects négatifs et obscurs qui l'habitent (voir son questionnement sur le mal qui la ronge, sa supposée méchanceté...), à la fin sa décision d'intervenir pour sauver Manuel, en dénonçant Borja, arrive trop tard. Et c'est bien la peur et la lâcheté qu'elle ne parvient pas à surmonter qui l'en ont empêchée, au détriment de son désir¹.

Sous les traits d'un roman d'apprentissage², *Primera memoria* révèle à la fin un personnage brisé par la découverte de la cruauté du monde des adultes auquel elle appartient dorénavant. À l'instar de Kay, le petit héros du conte *La reine des neiges* de Hans Christian Andersen, dont les occurrences ponctuent le roman, Matia se trouve elle aussi blessée par un éclat maléfique du miroir brisé mais le dénouement³ est différent. Livrée à présent à elle-même, personne ne viendra sauver Matia et le froid qui peu à peu s'empare d'elle dans les dernières pages du livre cristallise la frustration du désir : « Temblaba, pero era mayor el frío que tenía dentro »⁴ ; « Estaba rígida, helada, apretándole contra mí »⁵.

Aussi les petites pommes jaunes que Matia enfant aimait tant sont-elles devenues inaccessibles : ces fruits, image d'un monde gorgé de saveurs et plein de promesses, se sont flétris. Reflets des pommes d'or du Jardin des Hespérides, les fruits enfouis dans la mémoire de Matia connotent l'objet qui demeure absent, parce qu'inaccessible ou interdit :

Procuré trasladar mi pensamiento, hacer correr mi imaginación como un pequeño tren por bosques y lugares desconocidos, llevarla hasta Mauricio y aferrarme a imágenes cotidianas (las manzanas que Mauri colocaba cuidadosamente sobre las maderas, en el sobrado de la casa, y su aroma lo invadía todo, [...]). Y me dije, desolada : « Estarán ya amarillas y arrugadas, yo no he comido ninguna ».⁶

¹ Le roman *Primera memoria* est le premier d'une trilogie intitulée *Los mercaderes*, dont chaque livre est indépendant des autres. Néanmoins, dans le dernier, *La trampa*, l'on retrouve le personnage de Matia bien des années plus tard : de retour sur l'île, elle se voit de nouveau confrontée à l'émergence d'un désir.

² Je renvoie à l'article de Christopher L. ANDERSON et Lynne VESPE SHEAY, « Ana María Matute's *Primera memoria* : A fairy Tale Gone Awry », in *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XIV, n° 1, 1989, p. 1-14.

³ Il faut souligner que Matia escamote la plupart du temps la fin des contes dont elle ne cesse de se souvenir pour tenter de comprendre le monde ; ainsi, du conte de Hans Christian Andersen, « La petite sirène », elle ne veut se rappeler que du premier moment du dénouement, c'est-à-dire quand la sirène devenue jeune fille ne peut se marier avec le prince, et semble donc condamnée à ne pas avoir d'âme immortelle. Or, la fin du conte laisse entendre qu'une fois transformée en fille de l'air, elle peut en acquérir une par de bonnes actions. Matia ne retient donc que la partie douloureuse du conte, celle qui montre la souffrance due à la réalisation d'un désir.

⁴ Ana María MATUTE, *op. cit.*, p. 209.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

Au fil de l'histoire s'immiscent des souvenirs encore plus lointains, ceux de la petite enfance, ceux d'avant la vie sur l'île ; souvenirs qui surgissent comme autant d'échos d'une enfance placée sous le signe de la douceur et de la tendresse d'une nourrice, substitut d'une mère absente. L'évocation de ce passé ne fait pas partie de la « première mémoire » inscrite dans le titre, et que la narratrice reconstruit à travers l'écriture ; ce passé appartient à un temps intime qui se situe hors de l'histoire, à un monde affectif que la mémoire préserve. Cet espace-temps de l'enfance constitue le point d'ancrage de l'écriture, car c'est là que se trouve le noyau de toute fiction : si les contes racontés par la nourrice servent de repère à la protagoniste, ils nourrissent aussi et surtout le désir d'écrire de l'enfant devenu adulte... et les petites pommes, comme dans un conte de fées, se sont métamorphosées en livres...

Lina IGLESIAS

GRELPP/EA 369

Université Paris X-Nanterre

L'ENFANT DANS *SU ÚNICO HIJO* DE CLARÍN

Su único hijo est centré sur le thème de l'enfant, comme l'indique le titre du roman. Mais, alors que les titres renvoient souvent au nom du personnage principal aussi bien dans le roman qu'au théâtre, l'enfant renvoie ici à un personnage à la fois absent, puisqu'il n'apparaît que très fugacement à la fin de l'œuvre, et omniprésent, puisque toute la problématique tourne autour de lui en tant qu'objet de désir ou de haine. Les deux personnages principaux, Bonis et Emma, ont une position opposée à l'égard de leur futur rejeton et une position inversée par rapport à ce que l'on pourrait attendre de leur sexe. Cette position correspond de toute évidence à une problématique névrotique, mais l'enfant ne doit pas simplement être interprété comme objet manquant ou comme équivalent symbolique des fèces, du pénis ou de l'argent-cadeau selon la célèbre équivalence freudienne¹, il représente aussi l'œuvre elle-même comme nous le verrons.

Emma, héroïne assez peu bovarienne, malgré son nom, à l'inverse de son mari, est fille d'un noble de la Montaña, don Diego Valcárcel, issu d'une ancienne famille d'hidalgos appauvris. Il est le seul avec le « tío Nepomuceno » à s'être adapté aux temps modernes et à avoir restauré l'ancienne splendeur de la famille. Emma est son unique enfant légitime, les autres étant le fruit du « service d'Aphrodite »² et de ses multiples *correrías* dans les campagnes environnantes. Le problème de la succession et de la chaîne des générations est donc fondamental dans cette famille de noble lignage qui n'a pas d'héritier mâle. Il se pose au début de façon comique lorsque Emma compare dans la galerie des portraits de famille son illustre ancêtre « que hizo y deshizo en las Alpujarras »³ aux hommes de la famille. Nul ne peut se mesurer avec cette figure mythique qui porte presque le même nom que son père, don Antonio Diego Valcárcel Merás. Il est dit très clairement qu'elle est amoureuse du vaillant guerrier qui présente tous les attributs de la virilité déniés aux autres Valcárcel, réputés faibles et laids⁴ : « sois todos de alfeñique »⁵ leur dit Emma avec sa brutalité coutumière.

Ce comportement est très typique de l'hystérique et Clarín établit clairement le diagnostic par la bouche d'un médecin assez ignorant, Aguado, qui évoque le caractère protéiforme de cette névrose⁶. À la suite d'une fausse couche qui lui enlève tout espoir d'être mère, et surtout à son mari d'être père, Emma s'enferme et ne s'occupe plus que d'elle-même obligeant Bonis, exilé de la couche nuptiale, à obéir à ses moindres caprices. La versatilité qui la caractérisait et qui correspond à la labilité hystérique se transforme en acharnement persécutif⁷. Le com-

¹ Cf. Sigmund FREUD, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, chapitre VI, « Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal ».

² CLARÍN, *Su único hijo*, Madrid, Cátedra, ed. de Juan Oleza, 1990. Cf. chapitre II, p. 168-169. Don Antonio y est qualifié de « el Abraham – Pater Orchamus – irresponsable de un gran pueblo de hijos naturales, muchos adulterinos », *ibid.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ *Ibid.*, p. 305 : « el histerismo añadió, como Proteo, toma infinidad de formas ».

⁷ *Ibid.*, p. 181-183.

portement pathologique et grotesque d'Emma fournit le prétexte à de savoureuses évocations où la mégère acariâtre s'acharne sur son patient mari qui endure stoïquement ses rebuffades, tout en restant très viril, est-il précisé¹ : « A pesar de ser hábil en aquellos manejos, su marido no era afeminado de figura ni de gestos; era suave, algo felino, podría decirse untuoso, pero todo en forma varonil »².

Dans le chapitre III, le narrateur met en scène les réactions violentes d'Emma, ses discours intarissables et théâtraux où elle se lance dans des plaintes interminables et exagérées³, « con sus habituales crisis nerviosas »⁴. Ses cris, son goût de l'hyperbole, son désir d'être au centre de l'attention générale révèlent un comportement de diva ou de souveraine autocrate. Après la longue période de réclusion due à sa fausse-couche où elle ne se consacre qu'au soin exclusif de sa petite personne, elle apparaît à l'Opéra, splendidement vêtue, lors d'une sortie spectaculaire qui sidère la ville entière. Elle fait également une apparition remarquée au concert des chanteurs du chapitre XII où elle attire l'attention « par son vêtement extrêmement cher et voyant »⁵. Elle se distingue alors en public par ses « rires hystériques » qu'elle partage avec Marta Körner⁶. Bonis qui a été choisi pour sa beauté et sa virilité est un prolongement d'elle-même ; elle l'habille élégamment afin qu'il puisse faire bonne figure en société pour accroître son propre prestige et attirer les regards sur elle :

Sólo le exigía estar siempre vestido, y bien vestido, a las horas señaladas para salir a paseo o a visitas. Su Bonifacio no era más que una figura de adorno para ella; por dentro no tenía nada, era un alma de cántaro; pero la figura se podía presentar y dar con ella envidia a muchas señoronas del Pueblo.⁷

Loin des regards étrangers, en bonne enfant gâtée, puérile et tyrannique, elle le réduit en esclavage⁸, le transformant en infirmière attentionnée, rôle maternel qu'elle avait dû jouer auprès de son premier vieux mari, *indiano* fortuné qui n'avait survécu qu'un an aux soins d'Emma.

¹ L'adjectif qui revient le plus souvent pour qualifier Emma est « caprichosa ». Au chapitre II, le narrateur parle de la « caprichosa cónyugue del infeliz Bonis » ou de « aquella sultana caprichosa y de carácter violento y variable », *ibid.*, p. 178.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 183-184.

⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁵ *Ibid.* p. 354.

⁶ *Ibid.*, p. 369.

⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁸ À la fin du roman, dans un moment de découragement lucide, Bonis se fait cette réflexion : « Sí, volvía su esclavitud, su afrenta, aquella vida de perro, atado al pie de la cama de una loca; él ya no tendría fuerza para resistir », *ibid.*, p. 427.

L'inversion des rôles est en effet manifeste¹ et on pourrait avoir des doutes sur les penchants masochistes de Bonis qui est un anti-héros sur presque tous les plans. Il a été chassé par le père d'Emma, avocat, car il écrivait trop mal, à la différence de Clarín qui se vante dans sa correspondance avec Galdós de sa belle écriture². Emigré au Mexique, il n'arrive pas à faire fortune et revient aussi pauvre qu'il était parti. Entretenu par Emma, il se trouve dans une position humiliante qu'il supporte sans difficulté apparente. Incapable de s'occuper des biens de sa femme, il se laisse escroquer par Népomucène et son associé Körner qui le dépouillent de toute sa fortune. Ce raté sympathique, incapable de faire face à la réalité, ce rêveur charmant mais inconsistant, est le maître qu'Emma a choisi de dominer sans peine. Clarín souligne expressément le caractère viril d'Emma³, son autoritarisme tyrannique, sa violence verbale sans frein et on ne s'étonne pas de la voir peu désireuse de porter un enfant, surtout après l'expérience de la fausse couche qui a failli lui coûter la vie. À aucun moment, elle ne manifeste ce désir, et la grossesse finale est un accident qu'elle ne semble pas avoir prévu. Elle la désespère, car elle craint à juste titre pour sa vie, mais surtout parce qu'elle est terrorisée à l'idée de se déformer, de vieillir : « Y arrojándose, desnuda, sin miedo al frío, en una butaca, rompía a llorar, furiosa; a llorar sin lágrimas, como los niños mimados, y gritaba : « ¡ Yo no quiero ! ¡ Yo no puedo ! ¡ Yo no sirvo ! »⁴.

Une fois passée cette première réaction de fureur, Emma trouve une consolation à son état en constatant l'augmentation de son volume qui la remplit d'orgueil ; Clarín précise bien qu'elle est satisfaite de son volume et non pas de son futur rôle de mère⁵. Mais cette satisfaction narcissique est médiocre comparée aux risques encourus.

Son égoïsme sans borne l'aveugle et elle tente désespérément de se débarrasser de l'enfant qu'elle porte, s'exposant aux fatigues d'un voyage vers une station balnéaire, aux bains de mer et aux exercices les plus risqués jusqu'à ce qu'elle apprenne qu'elle aussi risque sa vie :

– Pero mujer, ¿ no te advertimos Aguado y yo ?...

– Aguado hablaba de perder la criatura, no de perderme yo. ¡ Dios mío ! Yo no me muevo; pariré aquí, en esta aldea... me moriré aquí... Yo no doy un paso más.⁶

L'instinct dit maternel fait totalement défaut à Emma qui désire que l'enfant qu'elle porte disparaisse, désir conscient et inconscient comme nous pouvons le constater à la lecture d'un des rares rêves du roman. Ce rêve est très intéressant car il est le contraire d'un rêve prophétique, annonçant un événement qui n'aura pas lieu, l'avortement accidentel. Dans la plupart

¹ C'est Emma qui décide de s'enfuir avec Bonis et qui l'enlève, la seule faute de Bonis consistant à s'être laissé enlever : « En vano Bonifacio que se había dejado querer, no quiso dejarse robar; Emma le arrastró a la fuerza del amor, y la Guardia civil, que empezaba a ser benemérita, sorprendió a los fugitivos en su primer etapa », *ibid.*, p. 159.

² Dans une lettre à Galdós datée du 17 juin 1891, Clarín écrit : « Pero mi verdadera vocación, a juzgar por esta carta, es la de pendolista. ¿ Ha visto Vd letra más clara ? », in *Cartas a Galdós*, presentación de Soledad Ortega, Madrid, Revista de Occidente, p. 260.

³ « Emma era el jefe de la familia, era más según se ha dicho, su tirano. Tíos, primos y sobrinos acataban sus órdenes, respetaban sus caprichos », *ibid.*, p. 168. Elle est implicitement comparée à Catherine II dictant des ukases sans appel.

⁴ *Ibid.*, p. 449.

⁵ *Ibid.*, p. 450.

⁶ *Ibid.*, p. 458.

des œuvres classiques, romantiques et même réalistes ou naturalistes, le rêve prophétique se réalise, comme dans beaucoup de romans de Galdós, sans qu'aucune explication ne soit donnée sur la valeur d'une telle anticipation. Ici le rêve est uniquement l'expression d'un désir que l'on retrouve rarement dans le roman en général à cette époque où la mère est censée vouloir avoir des enfants et être dotée d'un puissant « instinct maternel ».

Plongée dans un demi-sommeil, Emma fait un rêve, « medio soñando, medio imaginando voluntariamente », où elle se représente son enfant comme un petit vieux bizarrement recouvert d'un duvet et très monstrueux¹. Ce rêve énigmatique dans le détail n'offre pas de difficulté quant à son sens général ; il correspond comme chez Freud à la satisfaction d'un désir refoulé qui est la mort de l'enfant. Celui-ci est comparé tout d'abord à l'enfant Jésus, ce qui nous oriente vers une signification phallique². L'enfant est ensuite comparé à une petite main de nacre³ qui se défait de son corps et tombe dans le vide, confirmant ainsi la première interprétation. De façon très freudienne, Emma utilise les restes diurnes qui correspondent ici à des paroles qu'elle ou le médecin ont prononcées. Son désir prend appui sur des pensées préconscientes peu élaborées, dans une formation intermédiaire entre le rêve et le rêve éveillé qui est assez plausible. La signification par rapport à Emma est claire et correspond encore une fois de façon cohérente à son caractère hystérique. Il est en effet fréquent que l'hystérique refuse la maternité qui scelle son manque de façon trop évidente, à moins qu'à l'inverse elle ne désire être perpétuellement enceinte pour posséder le pénis tant désiré. Cette interprétation n'est cependant pas tout à fait satisfaisante, car si le rêve se fonde sur des observations personnelles de Clarín, il a été écrit par lui et renvoie très probablement à une autre problématique qui lui est tout à fait personnelle et qui apparaît peut-être plus clairement dans la scène de l'annonce. Le rêve que fait le personnage au chapitre précédent confirme cette impression :

Tomó dos huevos pasados por agua, y acabó por acostarse. Tardó mucho en dormirse; y soñó llorando, con Serafina que se había muerto y le llamaba desde el seno de la tierra, con un frasco entre los brazos. El frasco contenía un feto humano en espíritu de vino.⁴

L'interprétation généralement donnée à ce rêve est que Bonis renonce à avoir un enfant de sa maîtresse, dont il désire se séparer, comme l'écrit Juan Oleza dans sa note ajoutant que « La novela se abisma en los subterráneos del yo »⁵.

Le personnage dont la vision oriente le roman est sans contexte Bonis qui exprime dès le début de l'œuvre son désir d'avoir une descendance, mais aussi un puissant désir d'enfant, continuellement frustré. Les deux personnages manifestent en fait ce désir de perpétuer leur nom. Emma imposera le prénom d'Antonio, qui est celui de l'ancêtre vénéré, contre Pedro qui est le nom du père de Bonis. Bonis se dit en effet « El niño debiera llamarse Pedro, como mi padre »⁶. Mais finalement il s'appellera Antonio Diego Sebastián Reyes y Valcárcel, c'est-à-

¹ *Ibid.*, p. 457.

² *Niño* et *niña* peuvent avoir ce sens. Voir le *Diccionario secreto* de Camilo José Cela, et cf. « l'enfant Jésus » en français.

³ Il s'agit probablement d'une petite main de nacre ; il en existait en ivoire également, destinée à se curer les oreilles.

⁴ CLARÍN, *Su único hijo*, op. cit., p. 447.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 440.

dire qu'il portera les prénoms de l'ancêtre, du père et du cousin d'Emma qui remet ainsi en cause le rôle symbolique du père. C'est exactement le cas inverse de Clarín qui a trois fils dont l'un porte son prénom.

Bonis manifeste à plusieurs reprises le désir de se situer dans la chaîne des générations. Ce désir s'intègre dans un processus psychique, plus que spirituel ou mystique, comme Bonis le dit lui-même et comme Clarín l'explique à Galdós dans ses lettres où il fait ironiquement état de ses préoccupations « mystiques » après les repas, et par intermittence¹. Clarín ne se dit pas religieux et n'affirme pas qu'il possède la foi². Bonis lui ressemble sur ce point, lui qui n'est pas croyant « en el sentido estricto de la palabra y sus dudas le habían llevado muchas veces a las cuestiones exegéticas »³. D'après Oleza, l'évolution de Bonis révélerait l'influence de Fray Luis et de Schopenhauer. Le héros évolue de l'émotion esthétique, où la musique est sa religion⁴, vers des étapes l'orientant vers l'amour de Dieu : le mariage, la naissance du fils, la découverte de la chaîne des générations et le rôle de l'Église dans la cérémonie du baptême. La constatation de la Providence et l'idée de Dieu viennent enfin couronner ce parcours.

Si l'on envisage les choses du côté de l'auteur, qui est le seul avec le lecteur à avoir un inconscient, il s'agit d'un processus purement psychologique lié à la résolution de l'Œdipe et à l'acceptation de la castration. Le roman retracerait donc plutôt selon ce point de vue un parcours initiatique où le héros revient à ses origines clairement désignées par le nom symbolique de son village natal, Raíces, terre de ses ancêtres où il accomplit une sorte de pèlerinage comparé au retour d'Ulysse à Ithaque. Il se replonge dans les paysages de son enfance où il se régénère et où il va renaître à l'occasion de la naissance de son fils. Il en ramènera symboliquement une nourrice qui suppléera les défaillances de son épouse. Il devient un « hombre nuevo »⁵.

La naissance de son fils implique une séparation totale de sa maîtresse Serafina et coïncide avec sa ruine et la perte de la voix de la cantatrice. On comprend mieux ainsi pourquoi il était nécessaire que Bonis soit totalement inapte à régler ses affaires financières⁶ ; il doit se ruiner pour que son fils puisse naître. Cette perte, déjà annoncée dans la perte de l'enfant ou de la petite main, est symbolique, et correspond à la séparation d'avec Serafina qui est une figure maternelle, comme l'indique sa voix de mère. Or, la voix est un des objets partiels, objet *a* chez Lacan, au même titre que le sein, les fèces, le pénis, le regard etc. Il est très probable que la perte de la voix corresponde à l'abandon de la conception de la mère phallique et donc à la reconnaissance de la castration, de la différence des sexes et de la séparation d'avec la mère, toutes choses étroitement liées. L'ambiguïté sexuelle est volontairement soulignée dans ce

¹ Dans sa lettre du 7 juin 1891 précédemment citée, Clarín écrit : « Yo también estoy hecho un místico a ratos, y aunque he notado que es principalmente después de cenar, ya no me apuro por esto, porque es natural que las ideas mejores, los sentimientos más profundos y fuertes le vengan a uno cuando está en todo su vigor, y no cuando la dispepsia hace sus estragos », *Cartas a Galdós, ibid.*, p. 260.

² *Idem.*

³ CLARÍN, *Su único hijo, op. cit.*, p. 440.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁵ *Ibid.*, p. 466.

⁶ Ce qui ne devait pas être le cas de Clarín qui avait enseigné l'économie politique et qui s'y connaissait bien évidemment en droit, puisqu'il avait obtenu plusieurs chaires de cette discipline au cours de sa carrière universitaire.

roman. Minghetti, l'amant d'Emma au visage enfantin, a eu des aventures avec des ecclésiastiques ; Emma a un caractère viril à la différence de son mari qui lui n'est pas efféminé, précision que l'auteur se croit obligé de rajouter et qui peut s'interpréter comme une dénégation partielle.

La scène de l'annonciation du chapitre XII est fondamentale à cet égard. Bonis est attiré comme par un aimant, lors d'un concert donné par sa maîtresse, par la voix de Serafina qui le renvoie à un temps de paix de l'âme où tout respirait l'ordre, l'harmonie suprême, de type cosmique, qui fait probablement référence à Fray Luis. Cet ordre correspond à la succession des jours et des saisons, à l'alternance jour/nuit dont Dieu serait le garant souriant et invisible. Serafina est immédiatement désigné à la suite de cette évocation comme sa femme réelle :

Mi Serafina mi mujer según el espíritu, recuerdo de mi madre según la voz ; ¿ por qué tu canto, sin decir nada de eso, me habla a mí de un hogar tranquilo, ordenado, que yo no tengo, de una cuna que no tengo a cuyos pies no velo, de un regazo que perdí, de una niñez que se disipó ? ¡ Yo no tengo en el mundo, en rigor, más *parientes* que esa voz !¹

Immédiatement après ce monologue intérieur, Bonis éprouve le sentiment fulgurant que la voix lui annonce la naissance de son fils et que c'est lui qui va être mère et non père :

¡ Disparate mayor ! ¡ Pues no se le antojaba a él, a Bonis, que aquella voz le anunciaba a él, por extraordinaria profecía, que iba a ser... madre !; así como suena, madre, no padre, no; ¡ más que eso... madre ! La verdad era que las entrañas se le abrían; que el sentimiento de ternura ideal, puro, suave, pacífico que le inundaba, se convertía casi en sensación, que le bajaba camino del estómago, por medio del cuerpo.²

Deux interprétations sont ici possibles et qui ne s'excluent d'ailleurs pas. D'une part, Bonis s'identifie à la femme et assume sa féminité, ayant accepté la castration et étant fécondé par la voix. Nous aurions ici le terme du processus dont nous avons parlé précédemment et qui correspond plus au moins à la fin de l'analyse, dans le meilleur des cas bien sûr³.

Une autre interprétation est possible. Nous aurions une représentation symbolique de la création littéraire qui serait fondamentalement narcissique et reposerait sur une représentation parthénogénétique, ainsi que l'explique Didier Anzieu⁴. L'œuvre est l'enfant de l'auteur qui s'identifie à une femme féconde. Clarín parle de *La Regenta*, comme de son enfant⁵. La partie féminine de l'auteur est reconnue dans sa correspondance où il évoque constamment ses crises nerveuses, sa propre hystérie (à l'époque on ne distinguait pas encore l'hystérie de la névrose obsessionnelle). La description des crises d'Emma est à mettre en rapport avec les propres crises de Clarín, de même que les défaillances de Bonis dont les jambes flageolent lors des moments critiques.

¹ *Ibid.*, p. 380.

² *Ibid.*, p. 380-381.

³ Voir à ce sujet la phrase de Freud à la fin d'*Analyse finie et analyse infinie*, en général assez peu commentée, où il confirme les vues de Ferenczi sur la fin de l'analyse. Il estime cependant que le but final de l'analyse est rarement atteint : ce serait la reconnaissance de l'envie de pénis chez la femme, qui correspond chez l'homme à l'acceptation de la position féminine passive envers un autre homme, ce que l'on peut interpréter comme l'acceptation de la castration symbolique.

⁴ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵ « Yo a estas horas ya estoy encontrándole multitud de defectos a mi librejo, pero no sería franco si no concediera que al fin lo miro como a hijo, y algunos episodios me parecen sinceros, claros, naturales ¡ Pero vaya Vd a saber! », *Cartas a Galdós, op. cit.*, p. 224.

Le fait que l'enfant rêvé soit monstrueux et que le fils réel soit une petite grenouille violette, lamentable et vagissante, renvoie à la vulnérabilité de l'enfant mais aussi à la crainte d'accoucher d'un monstre non viable ou d'une œuvre médiocre. Il est très significatif que le roman projeté comme premier pan de la trilogie mort-née dont *Su único hijo* n'était que l'introduction devait porter le titre de *Una medianía*, terme que Clarín emploie pour désigner ses propres romans dans ses lettres à Galdós¹. Il fait constamment part à son ami de son incapacité de créer, de ses craintes concernant sa valeur : « Hay temporadas muy largas en que no creo en mí, y ésta es una de ella »². Il demande souvent à don Benito de le rassurer sur ses capacités et sur son œuvre. Il lui réclame pendant plusieurs années un prologue pour la deuxième édition de *La Regenta* qu'il finit par obtenir peu avant sa mort. Les doutes le reprennent sur la qualité de sa production, comme on peut le constater dans une lettre du 28 avril 1900³, et il minimise sans arrêt celle de *Su único hijo* désigné sous le nom peu flatteur de « novelucho »⁴. Il se excuse en expliquant qu'il l'a écrite très vite, alors qu'il médite ses romans pendant de longues années.

Il semble bien que les sentiments de culpabilité ne soient pas assez atténués pour permettre une production romanesque plus soutenue. Sans doute parée d'un prestige supérieur aux yeux de l'auteur, le roman est l'œuvre par excellence, l'enfant qui ferait honneur à son père et dont il se sent indigne. Le traitement dérisoire de la paternité douteuse de Bonis est sûrement lié à ces sentiments de honte et de culpabilité. Son acharnement à ridiculiser son personnage tout en le parant de qualités physiques que lui-même n'avait pas et en se démarquant par ailleurs systématiquement de lui, comme on l'a vu, est le signe d'un besoin de distanciation majeur qui permet la création dans un jeu ambigu et tourmenté.

Sadi LAKHDARI

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

¹ Dans la même lettre où il annonce à Galdós son projet d'écrire *Una medianía*, il explique : « Me siento fecundo y si no fuera por la convicción de que el límite en que yo puedo moverme es muy reducido, trabajaría con ahínco. Se me ocurren más cosas que nunca y tengo planes para diez o doce cuentos o novelas. Lo que me anima a escribir sacudiendo la vergüenza de ser una medianía más ». Lettre à Galdós du 1^{er} avril 1887, *ibid.*, p. 241.

² *Ibid.*, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 288.

⁴ « [...] *Su único hijo*, especie de novelucho escrito a tirones y que he terminado, creyendo a ratos que allí hay algo en algunas partes, y a ratos creyendo que no es más que jugo de adormideras (que no sé si tienen jugo) », *ibid.*, p. 260.

DESEOS INFINITOS EN LA NARRATIVA BREVE DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

Nacido en 1929, Juan Eduardo Zúñiga es el autor tardío de un ciclo narrativo sobre la Guerra Civil en Madrid que consta de tres volúmenes de relatos breves publicados entre 1980 y 2003: se le considera como « uno de los maestros del relato breve de la narrativa actual »¹, maestría que le ha sido reconocida al ser galardonada su última obra *Capital de la gloria* con el Premio Nacional de la Crítica 2003. Los respectivos títulos de estos volúmenes son otras tantas claves de interpretación del contenido de cada uno. El primero, *Largo noviembre de Madrid* – 1980, 16 relatos –, remite al mes de noviembre en que empezó el cerco de la capital de la España republicana y a sus duraderas repercusiones sobre la vida cotidiana de los habitantes. El segundo, *La tierra será un paraíso* – 1989, 7 relatos –, alude a las aspiraciones que movieron a aquellos combatientes republicanos que sobrevivían mal que bien durante la inmediata posguerra. En el tercero, *Capital de la gloria* – 2003, 10 relatos –, título que remite a los poemas de guerra de Rafael Alberti, se le ofrece al lector la transfiguración por la memoria de la lucha llevada al servicio de la República por propios y extraños², entre los cuales descuellan los miembros de las Brigadas Internacionales, presentes en varios relatos³ y cuya diversidad de procedencia y de motivaciones está sintetizada en el siguiente pasaje de *Largo noviembre de Madrid*, « Aventura en Madrid » :

A sus espaldas, la ciudad que venían a defender desesperadamente, a la que acudían procedentes de muchos países para hacer con sus cuerpos el glacis de una fortaleza que se recortaba en las nubes amenazadoras : los huidos de regímenes crueles, los que soñaron un mundo fraterno porque conocieron injusticia, los disciplinados que cumplían órdenes, los quiméricos y los racionalistas estaban allí [...] ⁴

Los protagonistas de estos relatos son los de abajo, gente del pueblo en su inmensa mayoría, a menudo jóvenes obreros como ese Eloy que :

Entró en la historia anónima como cientos de muchachos de las barriadas obreras que una mañana calurosa fueron convocados por los sindicatos [...]

[...] fueron convocados a coger un arma que nunca habían manejado [...]

Fueron así llamados a ser protagonistas de un episodio excepcionalmente grave en la crónica del país, de España.⁵

Ésta es, por lo tanto, una opción deliberada « porque las crónicas, la historia no ensalzan y guardan sino a los encumbrados por la cambiante fortuna o por el dinero, la bajeza o la fuerza bruta [...] »⁶. Son personajes anónimos, sólo conocidos por sus nombres de pila, que, en medio de las privaciones que sufren por la guerra, aspiran todos a la felicidad. Hay excepciones, encarnadas generalmente por pequeños burgueses movidos por viles pasiones o intereses ma-

¹ Carlos VELA : http://www.Barcelonareview.com/35/s_resen.htm

² Se usan en el presente trabajo las siguientes abreviaturas : LN=Largo noviembre de Madrid, LT=La tierra será un paraíso, CG=Capital de la gloria.

³ LN : « Aventura en Madrid », « Un ruido extraño », « Heladas lluvias de febrero ». LT : « Las ilusiones : el Cerro de las Balas ». CG : « Los mensajes perdidos », « El amigo Julio », « Ruinas, el trayecto : Guerda Taro ».

⁴ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *Largo noviembre de Madrid*, « Aventura en Madrid », Madrid, Alfaguara, 1980, p. 113.

⁵ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *Capital de la gloria*, « Ruinas, el trayecto : Guerda Taro », Madrid, Alfaguara, 2003, p. 136-137.

⁶ Juan Eduardo ZÚÑIGA, CG, « El amigo Julio », *op. cit.*, p. 86.

teriales : la esposa del dueño de un comercio de confecciones que va envenenándole poco a poco a su marido (*LN*, « Riesgos del atardecer ») ; una mujer joven y guapa que practica el sabotaje inundando panaderías militares (*LN*, « Puertas abiertas, puertas cerradas ») ; dos hermanos que se disputan una herencia : uno imagina un ardid para quitarle al otro de en medio (*LN*, « Campos de Carabanchel ») ; un soltero que le conseguiría a su vecina un salvoconducto para Valencia si pudiera gozar de sus favores (*CG*, « Las huidas »).

La felicidad es un estado excepcionalmente alcanzado en su plenitud, o sea identificado con el disfrute de placeres, por seres fuera de lo común : caso de tres habitantes de un barrio condenado a la desaparición – una pareja y un vecino – que prefieren vivir a lo grande antes que marcharse en *LT*, « El último día del mundo », « un texto que transmuta la historia de un derribo en apólogo perfecto de las decepciones de la historia »¹. Para la mayoría de los personajes, la felicidad se reduce a un vago anhelo más propio de mujeres que de varones : Juana, la prima « exclamó que también ella quería ser feliz pero no sabía cómo serlo en aquellos tiempos »². Rosa « una de las muchas aprendices de modista que hubo en ciertos barrios por los años veinte y treinta, con [...] su deseo de alcanzar la felicidad »³.

Sólo un reducido grupo de teósofos en el curioso relato de *LT*, « Camino del Tíbet », « un grupo de hermanos pero sin padre »⁴, tiene un « proyecto de felicidad » : « liberarse de la esclavitud de la materia, de los deseos impuros, de la fugacidad del pensamiento, incluso tenían el sueño de un país ideal : Adyar, en la India de los brahmanes »⁵ ; pero necesitan de un « maestro », de un « guía » que les asesore en el camino hacia la sabiduría y cuando se deciden a llamarle por teléfono para pedirle una entrevista se les escapa habiendo muerto pocos días antes... y cunde la desazón en el grupo. Por cierto, hay personajes masculinos movidos por el deseo de paz, que es deseo de vida, como ese joven soldado de *LN*, « Nubes de polvo y humo », cuya pulsión vital se contrapone a « la pasión de matar », asociada a « la sed inextinguible de riquezas »⁶ de una joven heredera. Otros experimentan « el deseo de confiarse a alguien »⁷ como ese joven que teme ser movilizad y perder la vida en las trincheras. Sin embargo, lo que predomina entre los personajes masculinos es el deseo erótico, no siempre compartido, muchas veces fantasmagórico.

La fuerza del deseo como manifestación de una pulsión vital sin satisfacer tiene quizá su enunciado más explícito en *LT*, « Las ilusiones : el Cerro de las Balas », con la expresividad que le confiere la narración en primera persona, la de un ex combatiente del ejército republicano encargado de encontrar a un ex brigadista búlgaro de quien un médico, compatriota suyo, quisiera saber si vivía o había muerto. Se expresa el deseo a través de la representación fantasmada del cuerpo de una joven gitana, fugitivamente entrevista en un bar, con toda la carga simbólica de libertad que conllevaba en tiempos de posguerra la pertenencia a esta co-

¹ Constantino BÉRTOLO, « Sobrevivir con autoestima », *El País*, 2/1V/1989.

² Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « El viaje a París », *op. cit.*, p. 36.

³ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Rosa de Madrid », *op. cit.*, p. 57.

⁴ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *La tierra será un paraíso*, « Camino del Tíbet », Madrid, Alfaguara, 1989, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LN*, « Nubes de polvo y humo », *op. cit.*, p. 54.

⁷ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LN*, « Presagios de la noche », *op. cit.*, p. 153.

munidad nómada así como la lección de convivencia que se desprendería : « ir a la gitana sería el tolerar y amar una patria ruin y pobre, arisca y áspera »¹.

El deseo, cargado de sensualidad, experimentado por el sexo masculino es un tema recurrente en la narrativa de Zúñiga. Muchas veces se queda sin saciar por circunstancias adversas : en *LN*, « Puertas abiertas, puertas cerradas », el intento de fuga hacia la zona nacional de Jorge y su cuñada – la mujer saboteadora – se frustra a causa del marido inválido y celoso ; en *CG*, « Las huidas » la declaración con la cual Santiago, el soltero, le expresa a su vecina, Amalia, sus « demandas carnales, de puro sexo »², desnudándola verbalmente, choca con el mutismo de la joven. Otras veces, la timidez cohibe tanto al protagonista que es incapaz de comunicar su deseo a la mujer amada ; pero, por otro lado, se ve impelido a articularlo por el lenguaje e *ipso facto* a confesarlo a una tercera persona : así, en *CG*, « Los deseos, la noche », ese pintor entrado en años, enamorado de una vecina joven, « dernier amour » que retrata para su sobrina de manera gráfica³. Al revés, en *CG*, « Los mensajes perdidos », el deseo que tiene el narrador joven por Luisa, una joven soltera, es tan callado por su misma intensidad que la pinta para sí mismo de manera bastante convencional : « el vestido ligero, sin mangas, hablaba un lenguaje carnal que descubría volúmenes armoniosos, exactas proporciones, tan difíciles de describir [...] »⁴.

También hay, si bien menos numerosos, personajes femeninos llevados por el deseo carnal, siendo quizá el caso más significativo el de Adela en *CG*, « Los deseos, la noche » ; Adela, una joven que cruza, de noche, la ciudad sumida en la oscuridad hasta el *Palace*, convertido en hospital de sangre donde su novio está de enfermero, con la intención de « amarle ». En el personaje de Adela se entrelaza la pulsión sexual con el recuerdo fantasmático de los « *thé-dansants* » y bailes de máscaras de la preguerra en un hotel de lujo como el *Palace*. Aparecía otra Adela en un relato anterior, el de *LT*, « Antiguas pasiones inmutables », en cuyo título el adjetivo parece ser un remedo paródico de un texto « dogmático » del franquismo⁵. La Adela de este relato es una muchacha pobre ; conoció temprano el amor físico, se educó en las filas del ejército republicano y, a raíz de la guerra, acaba seduciendo al dueño del chalet en donde estaba de criada. En ese chalet, codiciado desde hacía mucho por la madre de Adela, vive un señorito herido de gravedad que goza tanto de un cuerpo joven como del dinero que gana gracias a las necesidades de la reconstrucción del país⁶. La revancha de Adela sobre su condición social se paga al precio de una traición, la que significa el tirar una caja de papeles que le había dejado en depósito, al final de la guerra, un comandante republicano.

Recorre la narrativa de Zúñiga un leitmotiv generalmente asociado a la mujer, el de las joyas, entre las cuales destaca el anillo (la sortija), sendas palabras presentes en el título de dos relatos, las cuales expresan las dos clases de valor contrapuestas adscritas a la sortija : el valor de cambio y el valor de uso, con la carga simbólica que conllevan uno y otro : el afán de

¹ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LT*, « Las ilusiones : el Cerro de las Balas », *op. cit.*, p. 30.

² Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Las huidas », *op. cit.*, p. 109-110.

³ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Los deseos, la noche », *op. cit.*, p. 21-23.

⁴ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Los mensajes perdidos », *op. cit.*, p. 48.

⁵ Según el artículo 1º de la Ley de Principios Fundamentales de 18 de mayo de 1958, dichos principios « son, por su naturaleza, permanentes e inalterables ».

⁶ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LT*, « Antiguas pasiones inmutables », *op. cit.*, p. 46-48.

riqueza por un lado, la fidelidad al pasado y al compromiso contraído por otro lado. « Joyas, manos, amor, las ambulancias », *LN*, es el relato que mejor enuncia la fascinación ejercida por las joyas sobre Nieves, una enfermera. El personaje ya aparecía en el segundo relato del volumen, *LN*, « Hotel Florida, Plaza del Callao », como amiga del narrador, sugiriendo éste que la tal Nieves pudo asesinar por celos a un francés, representante de una fábrica de armas, de quien ella se había enamorado. En el susodicho relato, Nieves es la querida de un cirujano que le prometió una sortija « de mucho valor » heredada de su madre, regalo que colmaría su ardiente deseo de llevar joyas que ella confiesa, en el quirófano, a otra enfermera y que la pluma de Zúñiga expresa con fruición :

Darí a años de vida por tener muchas alhajas, por llevar las manos cubiertas de sortijas y que me doliera el cuello por el peso de los collares.

[...] palabras que exaltaban el atractivo de las joyas, sus destellos, el lujoso alarde de la pedrería [...] sobre un vestido de noche, escotado, ajustado a las caderas, en el que brilla el oro, los diamantes, el raro platino, la turquesa a la luz matizada de los salones [...]¹

Para Nieves, se trata de lucir y de seducir, de seducir luciendo oro o piedras preciosas, siendo el oro en este caso, por su valor monetario, símbolo de una libido pervertida y turbia.

El tema de la perversión del deseo por el oro vuelve a asomar en *CG*, « Patrulla del amanecer », título cuyo significado se va dilucidando poco a poco a medida que el lector acompaña al protagonista en su comprensión de lo que presenció de niño en casa, el día en que su padre « sobre el hule que cubría la mesa donde comían [...] puso la pulsera [...] un aro de oro, sólido, bien pulido, y en él una breve fila de brillantes engarzados que daban los destellos de su alta calidad »². De momento no entendió por qué Rosario, la amiga del padre, rechazó airada esa pulsera ; sólo años después varios indicios le revelarían que su padre, un sindicalista con « la pistola [...] colgada a la cintura, un pañuelo rojo anudado a la garganta »³ pertenecía a « Los Linces del Amanecer », una de « las patrullas que hacían registros con pretexto de detener fascistas, buscaban alhajas y se las llevaban, y también a algún hombre de la casa que a la mañana se le encontraba en un solar del extrarradio, tendido en el suelo, con los ojos alucinadamente abiertos, sin haber entendido lo que pasaba »⁴.

Tras recordar las explicaciones que se suelen dar de estos actos, el narrador saca la moraleja explícita de esta historia : « Quizá el padre creyó que podía cambiar la joya en felicidad y no sabía que el oro está maldito por el uso que hacen la vanidad y la codicia »⁵, concluyendo, acto continuo, con una nota más grave, la del « círculo obsesivo » que constituye para el joven el aro de oro, « certidumbre difusa tan difícil de aceptar, que el padre, en la patrulla Los Linces del Amanecer, fuese un asesino »⁶.

Se pone de manifiesto la riqueza polisémica de la sortija en dos relatos de *Capital de la gloria*. En « El viaje a París », ya mencionado, se evoca el deseo de evasión de una madre de familia, viuda de un abnegado militante socialista ; la mujer cambia imperceptiblemente de

¹ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LN*, « Hotel Florida, Plaza del Callao », *op. cit.*, p. 128.

² Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Patrulla del amanecer », *op. cit.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁶ *Idem.*

hábitos, lo que le llama la atención a su prima a través de un detalle aparentemente anodino : el llevar sortijas, regalos de boda, hasta el día en que desaparecen de sus dedos así como del lugar en que los guardaba. Terminada la cena, el abandono de su cuerpo traduce una renuncia « que la mantuviera sujeta definitivamente al círculo de hijos, unida a la suerte fatal que les aguardaba [...] al destino doloroso de los vencidos en aquella maldita guerra »¹.

« Anillo de traición » desarrolla más amplia y explícitamente, en el mismo título, la ambivalencia del símbolo. Al contrario de la sortija codiciada por Nieves, se trata de una « pequeña joya de no mucho valor »², de « una modesta joya anticuada »³, una sortija adornada de una piedra verde, de la cual se realza el valor estético con términos cuidadosamente escogidos :

[...] un aro de metal, redondeado y pulido, que, pese a permanecer años en contacto con la carne no deja mancha, adorna la mano, es muestra de elegancia, y allí donde estuviera, ya alumbrase una bombilla o una llama de acetileno, daba suaves reflejos.⁴

Valor estético y sentimental puesto que el anillo fue llevado primero por la madre del soldado, Triana, que lo recuperó en el dedo de un amigo, Leoncio, caído en el campo de batalla cuando él se lo había regalado a su novia, María ; de aquí la dolorosa revelación : « [...] llegando a este punto de su cálculo Triana entendió con claridad que haber ido la joya a poder de Leoncio no podía ser sino por pura determinación de María »⁵. El anillo que debía unir a los dos novios les separa en adelante. Es significativo que, tras metérselo en la boca, gesto ambiguo que remite a la fábula del anillo y del dedo de Ovidio, Triana lo sacó después del bolsillo para mostrárselo, « en la palma extendida », a su novia, señal inequívoca de su « traición ». En cualquier caso, la piedra verde no había tenido las virtudes sedantes que suelen ser asociadas a este color, ya no aquí el de la esperanza, sino el del desengaño.

Entre los personajes femeninos la madre, en vida o en el recuerdo, es un personaje recurrente si bien permanece, por lo general, en un segundo plano. Así y todo, en este ciclo narrativo, se impone de entrada su presencia desde el título del primer relato : *LN*, « Noviembre, la madre, 1936 ». Es una madre captada a través de la mirada del hijo menor que, a diferencia de sus dos hermanos – hombres de negocios –, intuye cuál era la personalidad de esta mujer abnegada, totalmente entregada a las tareas domésticas. Al acordarse de ella, ese hijo interpreta actitudes y palabras suyas, remontándose a ese período de sus vidas en el cual madre y niño, asidos de la mano, paseaban por las calles familiares de una ciudad pacífica, identificable en este ambiente con una madre⁶. Y vice versa, al identificarse, poco antes de la agonía, esta mujer de origen humilde con los defensores de la capital, el hijo menor se identificaba con el destino que les esperaba a todos, llevándose la metáfora hasta el final : « [...] indirectamente ella había hecho mención a esas fortificaciones que ahora, con toda urgencia, se hacían para rodearla y defenderla con un círculo de amor, con un abrazo protector »⁷. La guerra es, en cierto

¹ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « El viaje a París », *op. cit.*, p. 42.

² Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Anillo de traición », *op. cit.*, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LN*, « Noviembre, la madre, 1936 », *op. cit.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

modo, el catalizador del « secreto deseo » de las madres, el de emanciparse de las funciones subalternas y rutinarias que les asigna la sociedad :

[...] su secreto deseo que no era estar allí, condenada de por vida al entramado familiar, pendiente de la administración doméstica, sin entrever una forma de escapar porque ya no existía la modesta familia de donde salió, y sí, en cambio, alzar la cabeza en un ensueño de libertad, de decisiones personales, de total independencia de criterio [...].¹

Unas, como el personaje de este relato, comprenden que sólo podrán lograrlo tomando parte, aun cuando fuera simbólicamente, en la lucha colectiva ; otras, como el personaje de *CG*, « El viaje a París », parece que rechazan tal opción buscando soluciones individuales que se revelan imposibles.

En cualquier caso, ocurre a menudo que, en circunstancias adversas, la imagen de la madre se superpone, confundándose con ella, a la de otra mujer. En *LN*, « Ventanas de los últimos instantes », el soldado que a cara o cruz se ha ganado el derecho de ir primero por la mujer de « la casa encarnada » se encuentra, en una escena muda narrada en el presente irreal del condicional por ser el de una muerte súbita, ante su madre, sus primas, su hermana... En *LT*, « Sueños después de una derrota », Carlitos, ex teniente del ejército republicano hecho limpiabotas, animado a seguir luchando por « un enlace de Francia », deja de beber y, antes de dormirse, ve a « su madre con el rostro de la que fue su esposa que se aproxima a él vestida como una reina »², una esposa matada por un obús, lo que él ignoraba creyendo, sin razón, que le había abandonado. El ciclo se cierra en el último relato de *CG*, « Las enseñanzas », con otra madre. Es una madre, ya no en el recuerdo, sino en vida, que cuida de la educación de su hijo, acompañándole por primera vez a una escuela gratuita y libertaria, de repente destruída por un bombardeo apenas habían salido de ella. Indemnes la madre y el niño, ésta saca la lección para las generaciones venideras : « Esto es la guerra, hijo, para que no lo olvides »³.

El relato más extenso de esta trilogía – « *CG*, « Ruinas, el trayecto : Guerda Taro » – ilustra de manera ejemplar « la necesidad de recordar »⁴ y, al mismo tiempo, los obstáculos subjetivos que, a este efecto, ha de salvar cada uno. Consumado el golpe de Casado, un suboficial, Miguel, sólo tiene una idea fija, la de « salvarse » a cualquier costa, olvidarlo todo, hasta su propia identidad, sustituyéndola por la de Eloy, joven miliciano muerto de la que un compañero guardó la documentación. Lo que le hace comprender penosamente que « la maldita guerra civil había alterado la conciencia a miles de hombres, y a él mismo en su propósito de cambio »⁵ es una fotografía que conservó mientras destruía con su teniente documentos comprometedores, una foto en que estaba una extranjera. Poco a poco, unas cuantas imágenes instantáneas van perfilando en su mente la personalidad y el nombre de la extranjera, una fotógrafa llamada Guerda, a quien Miguel sirvió de guía y de intérprete, una mujer elegante, inteligente y valiente. De ella recordaba la defensa que hizo, ante un periodista español, de la utilidad de la fotografía ; también se acordaba del día en que le oyó decir en la terraza del Circu-

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LT*, « Sueños después de una derrota », *op. cit.*, p. 104.

³ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Las enseñanzas », *op. cit.*, p. 178.

⁴ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LN*, *op. cit.*, p. 22.

⁵ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Ruinas, el trayecto : Guerda Taro », *op. cit.*, p. 168.

lo de Bellas Artes el siguiente verso de Rafael Alberti : « La capital de la gloria, cubierta de juventudes la frente »¹ :

[...] no pudo prever que lo hubiese aprendido, y descubrirlo le hizo tener, en un momento, otra idea de cómo podía ser aquella mujer : la miró fijamente, con mayor atención, y hubo de admitir que el claro azul de sus ojos daba a su fisonomía una serenidad que, al mismo tiempo, parecía una reserva de sus sentimientos, que se confundía con altivez.²

El sucinto relato, hecho por el gerente del hotel en que se hospedaba con Robert Capa, de la trayectoria vital y del destino trágico de Guerda Taro, atropellada por un tanque en la batalla de Brunete, ese relato le da a Miguel mala conciencia por haberse olvidado de la fotógrafa. Si bien persiste en el proyecto de cambiar de piel para sobrevivir a la derrota, se promete que « en secreto conservaría la memoria de cuanto le fortaleció y le hizo madurar »³. De la voz *off* del narrador se desprende, al fin, el significado de este relato conmovedor, el de un discreto y pudoroso homenaje, en forma de « tombeau », a una mujer libre que pagó con su vida su deseo de dar fe con su cámara de « la barbarie y la crueldad de unos años sangrientos » : « [...] esta joven fotógrafa pronto fue olvidada aunque hizo más que ninguno : entregó su hermosa vida a una digna tarea, a una justa causa perdida »⁴.

En definitiva, la originalidad de Zúñiga no consiste sólo en diseñar figuras del deseo en su diversidad tanto la de situaciones como la de caracteres : radica en haber encontrado la escritura adecuada para dar forma palpable a la circulación del deseo que irriga sus relatos. Hay un arte del *suspense* nada gratuito mediante el cual va haciéndose el desvelamiento paulatino de la identidad de los protagonistas así como de la intensidad de sus deseos, ocultos, soterrados y, por lo mismo, infinitos. Llama la atención el uso de una frase dilatada, sinuosa, envolvente, con la cual se le hace penetrar al lector en la conciencia de los personajes, en sus pensamientos más íntimos, más recónditos. Esta frase hace posible el continuo cambio de puntos de vista y de planos temporales de modo que va tejiéndose una tupida trama de sensaciones, de emociones, que crea un clima moral en el cual quedan inmersos los personajes. Esa circulación del deseo es la que revela la humanidad de seres sometidos a condiciones adversas : hambre, frío, miedo, la que les ennoblece. Pese a las apariencias, el mismo amor físico es algo que se merece, que incluso puede ser una conquista dolorosa como se desprende del relato de *LN*, « 10 de la noche, Cuartel del Conde Duque ». Gracias a la benevolencia de un centinela, una pareja logra entrar, de noche, en el cuartel hasta la panadería cuyo horno les da la ilusión de « una noche de verano » ; pero, al ser largo el trayecto « por los pasillos del inmundo cuartel », el narrador analiza en términos casi freudianos la índole necesariamente diferida del deseo humano :

[...] cualquier deseo conseguido lo ha sido a costa de sufrimientos y sinsabores, de manera que cuando lo alcanzamos – ya sea dinero o poder o vanidades o sencillamente un cuerpo joven – llega tarde e incluso fatiga por lo que se ha hecho esperar y lo miramos con rencor, y como tú bien dices, las vejaciones son debidas a

¹ Este verso no figura en ninguno de los 5 poemas publicados con el título genérico de « Capital de la gloria » en el nº 2 de *Hora de España* en febrero de 1937, o sea antes de perecer Gerda Taro (información facilitada por Serge Salaün a quien se le agradece el favor).

² Juan Eduardo ZÚÑIGA, *CG*, « Ruinas, el trayecto : Guerda Taro », *op. cit.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 169.

⁴ *Ibid.*, p. 170. La sepultura de Gerda (ortografía francesa) Taro, obra de Alberto Giacometti, se encuentra en el cementerio del Père-Lachaise, cerca del « Mur des Fédérés ». Algunas fotografías suyas, especialmente de la batalla de Brunete, en *Robert Capa, Cuadernos de guerra en España (1936-1939)*, selección y presentación de Carlos Serrano, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

esta oscura ley de la vida, que nos trastoca los deseos más necesarios y nos retrasa aquello que no sólo nos hará felices en el momento de gozarlo, sino que estimulará beneficiosamente, porque todo placer incrementa a quien lo recibe y le une a la vida y le enriquece.¹

En varios relatos se va diseñando una especie de blasón del cuerpo femenino que auna sensualidad y gravedad en la expresión del Eros, a veces asociado a Tánatos. El relato de *LT*, « La dignidad, los papeles, el olvido » pone en escena dos hermanos abrumados por su pasado de ex combatientes vencidos ; mientras el menor prefiere olvidarlo entreteniéndose con aparatos de radio, el mayor logra superar su desazón transfigurando por la memoria a la mujer a quien encontró por casualidad en un pueblo durante la guerra y que le hizo conocer el amor :

[...] su memoria transfiguraba a la mujer en campo de flores, en un descanso reparador, en una luna llena, en una canción antigua, como un delirio gozoso que abrazara su cuello y le hiciera potente y seguro al cerrar la puerta de la habitación y dejar fuera a los enemigos y, abierta la ventana estimulante, le llevara a una cama de jubilosos goces.²

Le acompaña el recuerdo de ese « amor exaltado » cuando muere víctima de una trampa urdida por la policía.

En suma, bajo el mensaje explícito y reiterado de que la guerra lo afea todo corre en filigrana la idea de que la pulsión de vida acaba por sobreponerse a las pulsiones de destrucción del semejante o de sí mismo. Quizá sea en *LT*, « Camino del Tíbet » donde mejor se enuncia « la fuerza del deseo », « ese deseo que causa los sufrimientos del mundo pero que, a la par, tiende a los más nobles designios »³.

Jacques MAURICE

EA 369

Université Paris X-Nanterre

¹ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LN*, « 10 de la noche, Cuartel del Conde Duque », *op. cit.*, p. 41.

² Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LT*, « La dignidad, los papeles, el olvido », *op. cit.*, p. 112.

³ Juan Eduardo ZÚÑIGA, *LT*, « Camino del Tíbet », *op. cit.*, p. 82.

DÉSIR ET MORT DANS *NOSTALGIA DE LA MUERTE* DE XAVIER VILLARRUTIA

Comme le rappelle Octavio Paz dans un essai consacré à Xavier Villaurrutia, plusieurs des membres de la génération des *Contemporáneos* manifestent un intérêt particulier pour la mort, dont la présence s'impose dans le titre de trois des œuvres poétiques majeures écrites par les membres du « groupe sans groupe » : *Sueños de muerte azul* de Bernardo Ortiz de Montellano (1937), *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia (1938) et *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1939). La mort se trouve au cœur de l'univers poétique de Villaurrutia, où elle est inséparable de la nuit et du rêve, véhicule du désir qui s'inscrit en lettres de feu sur le ciel obscur de « Nocturno de los ángeles », formant « una enorme cicatriz luminosa, / una constelación más antigua, más viva aún que las otras. / [...] como un ardiente sexo / en el profundo cuerpo de la noche »¹. Octavio Paz souligne dans *Villaurrutia en persona y en obra* l'étroitesse des liens qui unissent désir et mort dans la littérature universelle : « Cierta, entre los signos que el deseo dibuja, la muerte ocupa un lugar central. Erotismo y muerte son una pareja inseparable como la noche y el día, la vigilia y el sueño »². Ces liens deviennent particulièrement intimes dans les Nocturnes de Villaurrutia, qui sondent la face la plus obscure de l'existence, là où Éros est indissociable de Thanatos. Le sujet poétique de *Nostalgia de la muerte*, douloureusement séparé de l'autre et de lui-même, s'aventure dans de mystérieuses profondeurs, aux frontières mal définies du sommeil et de la mort, en quête d'un dangereux savoir qui met en péril son existence même.

L'OBSCUR OBJET DU DÉSIR

L'expérience de la nuit est placée sous le signe du désir dans *Nostalgia de la muerte*, comme si ce dernier, issu de l'inconscient, ne pouvait se dévoiler que dans l'ombre. Le mouvement de suspension qui immobilise les hommes lorsque la nuit s'étend sur la ville, brouillant toute vision, traduit le trouble de la conscience désirante³ décrite par Jean-Paul Sartre dans *L'être et le néant* :

Cuando la noche de humo, de polvo y de ceniza
envuelve la ciudad, los hombres quedan
suspensos un instante,
porque ha nacido en ellos, con la noche, el deseo.⁴

La puissance de ce trouble paralysant s'exprime dans le « hurlement du sang »⁵ qui éclate dans l'obscurité et le silence du premier Nocturne, où le désir devient métonymiquement palpable par l'intermédiaire des fluides que secrètent les corps désirants :

¹ Xavier VILLARRUTIA, *Obras, poesía, teatro, prosas varias, crítica*, Prólogo de Alí Chumacero, Recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, segunda edición aumentada, 1966, p. 55.

² Octavio PAZ, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 58.

³ Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000, p. 427.

⁴ Xavier VILLARRUTIA, *op. cit.*, p. 62.

⁵ Xavier VILLARRUTIA, *Nostalgie de la mort*, édition bilingue, préface d'Octavio Paz, traduction de Jacques Ancet, Paris, José Corti, Ibériques, 1991, p. 25.

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas :
el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel.¹

Le Nocturne inaugural de *Nostalgia de la muerte* verbalise la tension du désir qui se projette dans sa réalisation, aspirant à la volupté d'un baiser dans une strophe où le polyptote « sabido sabor » et les allitérations de sifflantes et de labiales évoquent les délices des bouches qui se joignent :

Todo lo que el deseo
unta en mis labios :
la dulzura soñada
de un contacto,
el sabido sabor
de la saliva.²

La force du désir, exacerbée par l'atmosphère nocturne qui donne libre cours aux pulsions les plus secrètes, s'empare du « je » poétique, dans des images exceptionnellement charnelles. L'anaphore du pronom « tout » à l'initiale de chaque strophe, avec une emphase particulière au seuil de la dernière, où l'adjectif possessif de la première personne devient également récurrent, implique l'investissement de la totalité de l'être sous l'emprise du désir. Mais la chute du poème contredit cette impression de plénitude en faisant expirer la vague du désir sur les lèvres soudain pétrifiées, impuissantes à communiquer, d'un sujet poétique marqué par les stigmates de la mort qui annulent son regard :

¡ Todo !
Circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.³

La fin de ce premier Nocturne donne le ton des rares poèmes de *Nostalgia de la muerte* où intervient la figure de l'autre au sein de la relation amoureuse. Ces poèmes se caractérisent par leur érotisme dépourvu de sensualité. Le sens du toucher échoue le plus souvent à établir un contact avec des corps réifiés sous forme de statues ou dévorés par l'ombre, dans un monde d'obscurité et de silence où gagne la cécité et où les voix sont inaudibles, même lorsqu'elles crient de terreur. L'autre, dont l'identité sexuelle est plus qu'ambiguë, apparaît comme un objet partiel grâce à l'érotisation des bordures et orifices de son corps ainsi dislo-

¹ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 44.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 45.

qué. Sa bouche est assimilée à un sexe ; ses aisselles et ses oreilles sont autant de trous béants que le locuteur aspire à combler, dans son avidité de possession :

Ya sé cuál es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja
sobre la almohada de espuma.
sobre la dura página de nieve¹

Le sujet poétique tente de pénétrer « les lèvres d'une plaie, / la forme d'une entraille »², mais échoue à remplir l'autre de sa présence. L'image de la rumeur submergeant le sinueux labyrinthe auditif de l'allocutaire, alors que le « je » poétique échoue à l'envahir de son murmure, consomme la défaite du locuteur, réduit à l'état de spectateur, impuissant à communiquer, « [...] tous les mots dans la prison de la bouche »³. L'impalpable « oreiller d'écume »⁴, prêt à se désagréger à la moindre tentative de préhension, rend encore plus inaccessible l'objet convoité, tandis que la blancheur glaciale du drap figure, dans son impitoyable dureté, l'impossible contact avec l'autre au-delà de l'éphémère satisfaction de la pulsion sexuelle. L'emprise physique ne suffit pas à capturer l'objet du désir, qui, sitôt l'union des corps consommée, s'évade dans le sommeil, empêchant toute possession durable. Dans « Nocturno amor », le locuteur scrute avidement l'autre au moment même où il lui échappe et que son hostilité fermée interdit toute approche. Comme dans *Plain Chant*⁵ de Jean Cocteau (1923), le corps endormi, opaque et hermétique, fait obstacle au désir du sujet poétique de pénétrer la conscience de l'autre, dont l'intériorité résiste à toute appropriation :

en tu respiración sigo la angustia del crimen
y caes en la red que tiende el sueño
Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos
pero encuentro tus párpados más duros que el silencio
y antes que compartirlo matarías el goce
de entregarte en el sueño con los ojos cerrados⁶

L'impression d'irréalité qui se dégage des Nocturnes, où les amants s'étreignent et se séparent aux lisières du songe, accentue l'inaccessibilité de l'objet du désir, moyennant des images poétiques qui imbriquent indissolublement la solitude et l'absence, le sommeil et la

¹ *Ibid.*, p. 50.

² Xavier VILLAUERRUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Idem.*

⁵ Jean COCTEAU, *Vocabulaire, Plain-Chant et autres poèmes (1922-1946)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 116 :

« Si je meurs premier, dans tes rêves j'entre ;
Je verrai comment
Lorsque je dormais, la main sur ton ventre,
Tu changeais d'amant. »

⁶ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 49-50.

mort. Les poèmes érotiques de *Nostalgia de la muerte* sont sombres et douloureux, marqués du sceau du manque, qui les empreint de fièvre et d'angoisse mêlées. La différence qui sépare le locuteur de l'objet de son désir est le premier obstacle qui fait barrage à leur union. La chaleur intense qui se dégage du corps de l'amant(e) contraste avec le froid glacial qui émane de celui du sujet poétique ; la pulsation de vie aux tempes du partenaire rend encore plus inaudible, par comparaison, le faible pouls du « je », prêt à s'effriter, tel une fragile statue de plâtre, alors que son allocutaire est désigné comme un être de chair et de sang :

y comparo la fiebre de tus manos
con mis manos de hielo
y el temblor de tus sienes con mi pulso perdido
y el yeso de mis muslos con la piel de los tuyos¹

L'autre est aussi, dans ce même poème, la proie de l'ombre qui menace de le ronger de sa « lèpre incurable »². L'objet du désir est susceptible de disparaître à chaque instant, victime du travail de destruction de la nuit. Singulièrement désincarné, toujours à la limite de la dématérialisation, il est une présence-absence, comme le remarque Manuel Martín Rodríguez lorsqu'il souligne la persistance dans les *Nocturnes* de « un estado angustiado en el que la soledad exige la presencia elíptica del otro para ser soledad total : no la inexistencia del otro sino su presencia invisible ; no la muerte cumplida sino la muerte al acecho »³. La présence de l'objet du désir s'inscrit en creux dans les *Nocturnes*, jusqu'à n'être plus que simulacre. Dans « *Nocturno amor* », l'allocutaire endormi, évidé par le sommeil, se transforme en gisant au milieu d'une nuit également privée de son essence :

De qué noche despierto a esta desnuda
noche larga y cruel noche que ya no es noche
junto a tu cuerpo más muerto que muerto
que no es tu cuerpo ya sino su hueco
porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte⁴

Ces vers constituent une belle illustration des « visions érotiques et en même temps funèbres »⁵ qui singularisent selon Octavio Paz la poésie amoureuse de Xavier Villaurrutia. L'absence de l'autre dans le sommeil est interprétée comme un néant plus absolu encore que celui de la mort, engendrant un immense sentiment d'abandon. Cet état de mort au-delà de la mort porte à son extrême, dans une vertigineuse mise en abyme, l'éloignement de l'objet du désir, irrémédiablement hors d'atteinte. L'anéantissement de l'autre aboutit à la représentation d'un monde intime dépeuplé par la mort, où seule subsiste, dans sa tragique lucidité, la conscience en éveil du locuteur statufié, qui exprime son déchirement en termes de brûlante alliance de glace et de feu :

¹ *Ibid.*, p. 50.

² Xavier VILLAURRUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 45.

³ Manuel MARTÍN RODRÍGUEZ, « El fondo angustiado de los *Nocturnos* de Xavier Villaurrutia », *Revista iberoamericana*, vol. 55, n° 148-149, julio-diciembre 1989, p. 1122.

⁴ Xavier VILLAURRUTIA, *Obras*, *op. cit.*, p. 50.

⁵ Octavio PAZ, préface de *Nostalgie de la mort* de Xavier VILLAURRUTIA, édition bilingue, traduction de Jacques Ancet, Paris, José Corti, Ibériques, 1991, p. 10.

y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto.¹

L'angoissante étrangeté de l'être n'affecte pas seulement l'objet du désir dans les poèmes de *Nostalgia de la muerte* mais aussi la figure du sujet poétique, qui, dissocié de lui-même, aspire à une impossible réunification. Les nombreuses images de dédoublement témoignent de l'impuissance du locuteur, en proie à un fort sentiment d'aliénation, à faire un avec sa propre personne. Toujours déçu, le désir renouvelle inexorablement le mouvement qui pousse le sujet poétique vers son double dans le miroir. Le poème « Nocturno de la estatua » met en scène la trajectoire circulaire du locuteur, enfermé dans l'enceinte de son propre rêve à la poursuite de son reflet spéculaire, statue qui échappe à toute prise, se métamorphosant au moment même où le sujet poétique pense enfin l'atteindre. L'enchaînement des verbes à l'infinitif situés à l'initiale des vers transforme la figure du poète en présence-absence, dans une temporalité comme suspendue par le rêve, en même temps qu'il traduit l'insistance de la pulsion visant son but. La « succession d'associations métonymiques »² relevée par Manuel Martín-Rodríguez exprime la frustration du désir dans sa tension même, puisque l'objet poursuivi se dérobe systématiquement, se dématérialisant soudainement ou se solidifiant brutalement en obstacle infranchissable. L'anaphore de l'adverbe restrictif « sólo », successivement associé à différents verbes de contact, martèle l'irréalisation du désir, qui toujours manque son but. En se faisant lancinante, dans un effet de cauchemardesque accélération, la conjonction de coordination exprime l'insistance du désir confronté à une mouvante et insaisissable réalité qui sans cesse trompe son attente :

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.³

Le sujet poétique parvient enfin, tel l'Orphée de Cocteau, à rejoindre son *anima* de pierre en passant de l'autre côté du miroir, établissant un tendre et léger contact avec son double féminin. Mais pas plus que dans le mythe, et ce malgré la force de la pulsion de vie transmise par le pressant murmure à l'oreille de la statue⁴, il ne parvient à ramener son Eurydice dans le monde des vivants. L'expression figurée qui clôt la composition – « Estoy muerta de sueño »⁵ – se charge d'un terrible sens littéral, anéantissant toute éventualité de renaissance et condamnant le sujet poétique à une sombre et irrémédiable solitude. La mort triomphe, faisant obstacle à toute rencontre, avec l'autre ou avec soi-même.

¹ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 50.

² Manuel MARTÍN RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 1123. C'est nous qui traduisons.

³ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 46-47.

⁴ *Ibid.*, p. 47 : « y contar a su oreja cien veces cien cien veces ».

⁵ *Idem.*

ÊTRE OU NE PAS ÊTRE

Après la disparition de l'objet du désir, l'univers des Nocturnes devient un espace de solitude absolue, dont le jeu de mots de *Reflejos* (1926), « solo, sin soledad »¹, prophétise déjà le caractère sans fond. Dans « Nocturno solo », la représentation du monde extérieur, dans sa désolation maritime, est à la mesure de l'état de déréliction du locuteur, perdu au milieu d'un vide immense où même la pensée s'annule dans une image de naufrage :

Soledad, aburrimiento,
vano silencio profundo,
líquida sombra en que me hundo,
vacío del pensamiento.²

Nulle trace de l'autre ne subsiste, dans des poèmes introspectifs jusqu'au solipsisme où l'espace se réduit à l'univers mental du sujet poétique. « Nocturno solo » vide le monde de toute présence humaine, niant jusqu'à la voix, ô combien désirée, d'un impersonnel survivant :

Y ni siquiera el acento
de una voz indefinible
que llegue hasta el imposible
rincón de un mar infinito
a iluminar con su grito
este naufragio invisible.³

L'univers des Nocturnes est soumis, pour reprendre l'expression d'Octavio Paz, à une sorte de « cámara de vacío »⁴, dans une poésie où la présence de l'autre se dérobe jusqu'à devenir inconcevable. Les champs lexicaux de l'absence et du vide, les préfixes et adverbes privatifs, les négations et tournures restrictives, expriment le peu de réalité du sujet poétique, qui contamine de son manque-à-être le monde environnant. Les polyptotes exacerbent l'absence, dans un univers en proie à l'érosion temporelle, où le vide et le silence sont en expansion constante. Le locuteur doute de sa propre consistance, craignant de n'être que le vestige d'une réalité abolie, la trace illusoire d'une présence évanouie. Impuissant à se rassurer sur sa propre réalité, il n'ose faire éclater son cri dans le silence, car même s'il l'entendait résonner, rien ne saurait lui prouver qu'il ne s'agit pas de l'écho d'une voix depuis longtemps éteinte :

[...] cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y pregunta « quién vive »
dudo si responder
a la muda pregunta con un grito
por temor de saber que ya no existo
porque acaso la voz tampoco vive

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴ Octavio PAZ, Villaurrutia en persona y en obra, op. cit., p. 80.

sino como un recuerdo en la garganta [...]
y porque acaso el grito es la presencia
de una palabra antigua
opaca y muda que de pronto grita¹

Les vocables les plus essentiels se vident de leur substance, se dissolvant dans le balbutie-
ment d'un « innommable nom »², à la limite du non-sens :

Cuando la vi cuando la vid cuando la vida
quiere entregarse cobardemente y a oscuras
sin decirnos siquiera el precio de su nombre³

Et si la voix et l'ombre du locuteur acquièrent une inquiétante autonomie, n'est-ce pas
parce qu'elles sont détachées d'un corps qui n'existe plus ? Les poignantes interrogations de
« Nocturno grito » restent définitivement sans réponse :

¿ Será mía aquella sombra
sin cuerpo que va pasando ?
¿ Y mía la voz perdida
que va la calle incendiando ?
¿ Qué voz, qué sombra, qué sueño
despierto que no he soñado
serán la voz y la sombra
y el sueño que me han robado ?⁴

Le locuteur doute de ses propres sens, qui échouent à lui apporter la preuve de sa substan-
tialité, exacerbant toujours davantage la peur de ne pas être. L'image du « corps inhabité »,
chère à Rafael Alberti⁵, exprime cruellement la carence existentielle dont souffre le sujet poé-
tique, carence à la mesure de son immense désir d'être :

¿ Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal ?
El miedo de no ser sino un cuerpo vacío

¹ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 51-52.

² *Ibid.*, p. 51. C'est nous qui traduisons.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ Rafael ALBERTI, *Sobre los ángeles* (1929), edición de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 2000 (7^a ed.),
p. 73-79 :

« Quedó mi cuerpo vacío,
negro saco, a la ventana.
Se fue.
Se fue doblando las calles.
Mi cuerpo se fue sin nadie. »

que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.¹

Tourmenté par un terrible sentiment de vacuité intérieure, le « je » poétique tente en vain de discerner les battements de son propre cœur, craignant d'être dépossédé de son centre vital. Les affirmations au futur résonnent comme une sentence fatale, condamnant le locuteur à une totale dépersonnalisation :

Para oír brotar la sangre
de mi corazón cerrado,
¿ pondré la oreja en mi pecho
como en el pulso la mano ?
Mi pecho estará vacío
y yo descorazonado
y serán mis manos duros
pulsos de mármol helado.²

« Estancias nocturnas », où le « je » poétique doute à la fois de la matérialité du monde qui l'entoure et de sa propre existence, traduit le vertige de la conscience inessentielle qui échoue à discerner rêve et réalité. Le processus de déréalisation de l'être et de l'univers atteint sa majeure expression :

Sonámbulo, dormido y despierto a la vez,
en silencio recorro la ciudad sumergida.
¡ Y dudo ! Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.
En la noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.
Miedo de no ser nada más que un jirón del sueño
de alguien – ¿ de Dios ? – que sueña en este mundo amargo
Miedo de que despierte ese alguien – ¿ Dios ? –, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo.³

« Nocturno preso » aboutit également à la révélation de l'inconsistance du sujet poétique, privé d'existence propre dans une troublante mise en abyme où lui-même se découvre prisonnier du rêve d'un autre :

No sabe que soy el sueño
de otro : si fuera su dueño

¹ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 45-46.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 62-63.

ya lo hubiera libertado.¹

L'angoisse existentielle qui taraude le « je » poétique se manifeste aussi par de fréquentes images de morcellement corporel. C'est le cas à la fin de « Nocturno en que nada se oye », où le locuteur se trouve dépouillé de son être au terme d'un lent processus de démembrement :

porque he dejado pies y brazos en la orilla
siento caer fuera de mí la red de mis nervios
mas huye todo como el pez que se da cuenta
hasta ciento en el pulso de mis sienas²

Dans ce monde de terreur nocturne, le sujet poétique redoute de n'être fait que de la même matière immatérielle de l'ombre, hypothèse qui semble confirmée dans « Nocturno sueño » lorsque l'ombre du locuteur se fond dans la nuit noire, dans un processus de spoliation auquel l'antanaclase doublée d'une anadiplose prête un caractère particulièrement angoissant :

Me robó mi sombra
la sombra cerrada
Quieto de silencio
oí que mis pasos
pasaban³

Dans « Nocturno de la estatua », l'hémorragie de la conscience s'exprime, comme dans « Nocturno en que nada se oye », grâce au motif de la statue exsangue baignant dans « [la] sangre de su sombra »⁴. Cette métaphore riche en allitérations tend à confondre l'ombre et le sang comme un même flux obscur, échappé des veines d'une illusoire créature, double spéculaire ou onirique du poète, qui oscille entre l'être et le non-être, à mi-chemin entre rêve et réalité, sans jamais parvenir à aucune certitude existentielle.

LA PLONGÉE DANS L'INCONSCIENT

Octavio Paz définit le sujet poétique de *Nostalgia de la muerte* comme un « dormeur éveillé »⁵ dont la lucidité exacerbée par l'insomnie persiste jusque dans le sommeil. L'auteur de *Libertad bajo palabra* souligne l'extrême « vigilance »⁶ de Xavier Villaurrutia, qui, s'il écrit les Nocturnes sous l'influence de l'onirisme surréaliste, ne pratique pas pour autant l'écriture automatique mais s'efforce de « guider »⁷ la dictée de l'inconscient, qu'il « soumet à une forme et [...] transforme en un langage intelligible »⁸. Paz rappelle également que, dans le prologue de *Laurel* (1941), Villaurrutia, insiste sur la volonté des poètes de sa génération de

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 47-48.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ Octavio PAZ, *Villaurrutia en persona y en obra, op. cit.*, p. 53. C'est nous qui traduisons. L'oxymore « dormido despierto » apparaît dans « Nocturno miedo », Xavier VILLAURRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 45.

⁶ Octavio PAZ, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Idem.*

former leur poésie non dans « l'abandon le plus pur »¹, à l'instar des surréalistes, mais « dans l'attention la plus profonde »². Dans « Nocturno sueño » le locuteur prête l'oreille au « murmure »³ de l'inconscient, qui se manifeste sous la forme de « voix ténues »⁴, inaudibles à l'état de veille. De métaphoriques « courants d'air »⁵ disent la circulation du désir dans l'espace intérieur dont le rêve ouvre les portes :

Abría las salas
profundas el sueño
y voces delgadas
corrientes de aire
entran
Del barco del cielo
del papel pautado
caía la escala
por donde mi cuerpo
bajaba⁶

Le motif de l'escalier figure une interminable descente dans les tréfonds de l'être, rendus momentanément accessibles par le rêve, véhicule du désir inconscient qui « fait son remue-movement dans les profondeurs »⁷. La poésie de Villaurrutia correspond à une tentative de pénétration des zones les plus insondables de la psyché, là où la parole échappe au contrôle de la conscience pour véhiculer d'intolérables secrets. Dans « Nocturno en que nada se oye », où le « je » poétique entreprend également une exploration de ses profondeurs intimes, la voix se détache de l'organe de phonation pour mener sa propre existence en toute autonomie :

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura⁸

Cette voix étrangère au sujet de l'énoncé, née d'un jeu de reflets et d'échos démultiplicateur du sens, n'est-elle pas celle du sujet de l'énonciation, dont le discours chiffré se trans-

¹ Xavier VILLAUERRUTIA, *Laurel, antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), México, Trillas, 1986 (2^a ed.), p. 19, cité par Octavio PAZ, préface de *Nostalgie de la mort* de Xavier VILLAUERRUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 14.

² *Idem.*

³ Octavio PAZ, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Xavier VILLAUERRUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 39.

⁵ *Idem.*

⁶ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 48.

⁷ Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 250.

⁸ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 47.

forme au gré des vers holorimes, sans que jamais le rébus du rêve ne livre la clé du désir ? Le poète, malgré sa vigilance extrême, ne parvient pas à comprendre le message codé du sujet de l'inconscient, comme le laisse entendre cet autre jeu d'homophonie, grâce auquel le locuteur avoue son ignorance en même temps qu'il exprime le danger de mort encouru par celui qui pénétrerait ce mystère :

aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada¹

Les jeux de mots qui émaillent la poésie de Villaurrutia, et qui, comme l'affirme l'auteur, ne sont jamais gratuits², témoignent de l'attention particulière prêtée au signifiant et à son inépuisable capacité de faire sens au-delà de la signification première des mots et de leur association logique. Dans « Nocturno sueño », les mots se dédoublent dans le mercure d'un miroir onirique, suggérant la présence d'un inquiétant sens caché au sein de la chaîne discursive, là où le refoulé tente de faire retour dans les métamorphoses du signifiant :

El cielo en el suelo
como en un espejo
la calle azogada dobló mis palabras³

Cet effet de dédoublement se traduit dans la structure même du poème grâce à la fausse symétrie s'établissant entre les deux vers initiaux de la composition et ceux qui l'achèvent, marquant, par un mouvement inversé de descente et d'élévation, le début et la fin du rêve. L'homophonie des vers « abría las salas [...] cerraba las alas »⁴ témoigne de l'attention prêtée par Villaurrutia au pouvoir de transfiguration des mots tout au long de la chaîne signifiante, faisant surgir des significations inattendues. Le rêve personnifié se transforme ainsi, au terme du parcours onirique, en une énigmatique créature ailée que nous serions tentée d'identifier à Thanatos⁵. Dans ce récit de rêve, une partie de l'être poignarde en effet l'autre, sous l'effet d'une violente pulsion de mort :

Y al doblar la esquina
un segundo largo
mi mano acerada
encontró mi espalda
Sin gota de sangre
sin ruido ni peso
a mis pies clavados
vino a dar mi cuerpo⁶

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 840-841, « Una botella al mar (carta a Bernardo Ortiz de Montellano) » : « ¿ Me creerá usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito ? ».

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 48-49.

⁵ Dans la mythologie grecque, Thanatos est le génie ailé qui incarne la mort.

⁶ Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 49.

Une constante menace de mort plane sur le locuteur des Nocturnes, dont les rêves sont peuplés de statues assassinées baignant dans le sang du poète. Un système de vases communicants s'établit entre le sommeil et la mort dans un univers onirique où le sujet poétique risque de se faire tuer à chaque angle de l'espace, s'il ne se noie pas dans sa propre intériorité, assimilée à un espace aquatique, bassin ou mer sans fond. Le premier vers de « Nocturno amor »¹, qui met en scène un impersonnel nageur se mouvant dans une enveloppante ombre liquide, présente une remarquable ambiguïté syntaxique qui rend son sens pluriel. La forme verbale correspondant à la troisième personne du singulier du verbe « nadar » peut en effet se lire comme un adverbe, provoquant le surgissement du syntagme « nada se oye » qui contredit le sens premier du vers, en écho au titre « Nocturno en que nada se oye ». Cet effet d'écho prend valeur d'avertissement adressé, via le signifiant, à celui qui s'aventurerait trop profondément dans les abysses de l'être, puisque dans « Nocturno en que nada se oye » le naufrage de la voix marque la dernière étape de l'extinction de la conscience dans le néant.

AU-DELÀ DU PRINCIPE DE PLAISIR

Dans le premier poème de la section « Otros nocturnos », le sujet poétique exprime une expérience qui va au-delà de la sienne propre pour acquérir une valeur universelle lorsqu'il évoque l'attention extrême avec laquelle l'homme tend l'oreille pour capter « [...] un eco / lejano, o el rumor de unas voces que dejan, / al pasar, una huella de vocales perdidos »². Quels sont les « mots / étrangers, insolites, exacts, évanouis »³ que la nuit « éveille »⁴ dans sa solitude nue ? Le « message vide »⁵ dont la nuit « inonde »⁶ l'ouïe du locuteur, telle une « marée silencieuse, inattendue »⁷, semble remonter aux origines mêmes de l'être. L'analogie entre la nuit et la mer permet à Villaurrutia d'assimiler l'espace nocturne à une mémoire obscure charriant d'archaïques désirs :

Porque la noche es siempre el mar de un sueño antiguo,
de un sueño hueco y frío en el que ya no queda
del mar sino los restos de un naufragio de olvidos.
Porque la noche arrastra en su marea baja
memorias angustiosas, temores congelados,
la sed de algo que, trémulos, apuramos un día,
y la amargura de lo que ya no recordamos.⁸

« Nocturno mar » achève de transformer cette eau noire et amère en métaphore de l'inconscient en l'assimilant à une mer intérieure où flottent à la dérive les vestiges d'un temps immémorial :

¹ *Idem* : « El que nada se oye en esta alberca de sombra ».

² Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 53.

³ Xavier VILLAU RRUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 59.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸ Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 53.

Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,
sílabas de recuerdos y rencores,
ahogados sueños de recién nacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz y náufragos cabellos.¹

Les images de désintégration et d'asphyxie, ainsi que le polyptote « olvidos olvidados », évoquent le processus de refoulement qui fait sombrer dans l'inconscient les souvenirs et les désirs les plus anciens, tel un inavouable secret, aussi précieux qu'il est lourd à porter :

Lo llevo en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso,
y lo arrullo y lo duermo y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto.²

Cette mer intérieure correspond à « la région de la vie psychique la plus obscure et la moins accessible »³ dont parle Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), là où subsistent les « traces mnésiques refoulées [des] expériences vécues originaires »⁴. La polysyndète qui enchaîne les verbes au présent de l'indicatif témoigne de la « force »⁵ et de la « ténacité »⁶ de ces « restes mnésiques »⁷, qui s'avèrent d'autant plus intemporels que « le processus qui les a laissés derrière lui n'est jamais venu à la conscience »⁸. Le vers « la sed de algo que, trémulos, apuramos un día »⁹ souligne la vigueur des processus primaires du début de la vie psychique, qui selon Freud, produisent « des sensations beaucoup plus intenses »¹⁰ que les processus secondaires. En assimilant la mer à un « vieil Œdipe à tâtons qui me traverse »¹¹, le locuteur de « Nocturno mar » fait explicitement référence à son renoncement à la mère en tant qu'objet premier du désir :

nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
el mar antiguo edipo que me recorre a tientas
desde todos los siglos, cuando mi sangre aún no era mi sangre,
cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,

¹ *Ibid.*, p. 59-60.

² *Ibid.*, p. 60.

³ Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 53.

¹⁰ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 113.

¹¹ Xavier VILLAUERRUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 77.

cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía.¹

La figure de la mère interdite, devenue impossible à nommer sous l'effet du processus de refoulement, s'inscrit en creux dans cette strophe, où le sujet poétique évoque avec une douloureuse acuité l'état de déréliction auquel le condamne la perte de l'objet originaire. Le « je » ne trouve aucune reconnaissance dans la relation avec l'autre, lequel ne fait que confirmer son manque-à-être en « dictant »² son nom comme « un chiffre privé de sens »³.

Le sujet poétique de « Nocturno mar » fait par ailleurs preuve d'une étonnante lucidité lorsqu'il se présente comme un « amante que no quiere sino su desamor »⁴, puisqu'en vouant à l'échec la relation amoureuse, il semble participer en toute conscience au jeu du désir, dont la perpétuation dépend de la frustration. Comme l'explique Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, la « différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu »⁵ doit rester irréductible pour que ce « facteur »⁶ qui nous « presse, indompté, toujours en avant »⁷ continue à donner son impulsion au monde. L'insatisfaction du désir apparaît comme la condition indispensable à la préservation de la vie dans un univers poétique où le locuteur aspire, en vertu d'un paradoxe typiquement villaurrutien, à échapper à l'exil terrestre pour « revenir à une patrie lointaine / revenir à une patrie oubliée »⁸ où le néant s'exprime en termes de plénitude :

¡ Salir del aire que me encierra !
Y anclar otra vez en la nada.
La noche es mi madre y mi hermana,
la nada es mi patria lejana,
la nada llena de silencio,
la nada llena de vacío,
la nada sin tiempo ni frío,
la nada en que no pasa nada.⁹

Le « rien »¹⁰ où le locuteur veut « s'ancrer à nouveau »¹¹ envahit le poème « Volver... », tel un espace absolument vide où règne le principe de Nirvana¹². Le néant que le « je » poé-

¹ Xavier VILLAUURUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 59.

² Xavier VILLAUURUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 77.

³ *Idem.*

⁴ Xavier VILLAUURUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 59.

⁵ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 87.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ Xavier VILLAUURUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 115.

⁹ Xavier VILLAUURUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 70.

¹⁰ Xavier VILLAUURUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 115.

¹¹ *Idem.*

¹² Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 104. Freud précise que cette expression de Barbara Low correspond à la « tendance à la réduction, à la constance, à la suppression de la tension d'excitation interne ».

tique appelle de ses vœux, négation des sens et absence de tout, annulation de la temporalité et de l'action, est semblable au « repos du monde anorganique »¹ auquel aspire, selon Freud, « tout ce qui vit »². Sous l'effet des « pulsions d'auto-conservation »³, qui « poussent vers la mort »⁴, le locuteur cherche à retrouver « un état ancien, un état initial que le vivant a jadis abandonné et auquel il tend à revenir par tous les détours du développement »⁵, ce qui équivaut à un « retour à l'inanimé »⁶. Le titre *Nostalgia de la muerte* révèle l'existence des forces régressives qui poussent le locuteur vers le rétablissement de son état premier de non-vie, illustrant ainsi l'affirmation de Freud selon laquelle « *le but de toute vie est la mort* »⁷ puisque « en remontant en arrière, *le non-vivant était là avant le vivant* »⁸.

« Volver... » précède significativement le dernier poème du recueil, intitulé « Décima muerte », lequel achève de dévoiler la présence des pulsions de mort dans l'appareil psychique en consacrant l'union sexuelle du poète et de la Mort, ultime objet du désir du locuteur. Cette étreinte apparaît comme un retour à « l'inertie dans la vie organique »⁹ grâce à l'abolition de toute sensation de plaisir ou de douleur :

Si tienes manos, que sean
de un tacto sutil y blando,
apenas sensible cuando
anestesiado me crean ;
y que tus ojos me vean
sin mirarme, de tal suerte
que nada me desconcierte
ni tu vista ni tu roce,
para no sentir un goce
ni un dolor contigo, Muerte.¹⁰

Dans « Décima muerte » comme dans « Paradoja del miedo », le « spasme délirant »¹¹ de l'orgasme, qui entraîne « l'extinction momentanée d'une excitation parvenue à un haut degré »¹², équivaut à un état de mort où l'être se confond avec le néant, corroborant l'hypo-

¹ *Ibid.*, p. 113.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ Xavier VILLAUERRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 71.

¹¹ Xavier VILLAUERRUTIA, traduction de Jacques Ancet, *op. cit.*, p. 121.

¹² Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 113.

thèse de Freud selon laquelle « le principe de plaisir semble être en fait au service des pulsions de mort »¹ dans la mesure où il tend, en dernière instance, à l'annulation de toute tension :

[...] ese miedo,
ese miedo mortal a la muerte,
lo hemos sentido todos,
una vez y otra vez,
atrayente como el vacío,
como el peligro, como el roce
que va derecho al espasmo,
al espasmo que es la sola muerte
que la bestia y el hombre conocen y persiguen.²

La dernière strophe de « Nocturno de la alcoba » est, quant à elle, révélatrice de la « rébellion »³ et la « sauvagerie »⁴ de la pulsion sexuelle qui « présentifie la mort dans l'être »⁵, en cherchant à rétablir, au-delà du principe de plaisir, « une unité originare antérieure à la vie »⁶. Le vers final de la composition proclame l'insistance du désir dans sa quête effrénée d'un objet qui, comme l'expose Néstor Braustein, « no podría alcanzarse sin pagar el precio de la destrucción del yo »⁷. L'insatisfaction de la pulsion refoulée, qui échoue à reproduire une expérience de satisfaction première dont la répétition mettrait en péril l'intégrité du moi, condamne le sujet poétique – ainsi que son allocutaire – à un « éternel retour du même »⁸, sans que jamais il ne parvienne à combler son manque originare :

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía.⁹

Le début de ce Nocturne fait également ressortir l'affinité de la pulsion sexuelle avec la mort, en relation avec le rétablissement des signes liés aux premières expressions de satisfaction, puisque les contours de la chambre où les amants s'étreignent se confondent avec le

¹ *Ibid.*, p. 114.

² Xavier VILLAURRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 69.

³ Néstor BRAUSTEIN, « Las pulsiones y la muerte », in *La re-flexión de los conceptos de Lacan en la obra de Freud*, volumen a cargo de Néstor Braustein, México, Siglo XXI editores, Coloquios de la fundación 3, 1983, p. 27. C'est nous qui traduisons.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 62.

⁹ Xavier VILLAURRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 61.

creux de la mort, figurant un espace utérin tout à la fois clair et obscur, tiède et glacé, protecteur et délétère, mi-Éros, mi-Thanatos :

La muerte toma siempre la forma de la alcoba que nos contiene.
Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada,
profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca.¹

La mort occupe tout l'espace, comme pour révéler la force de la pulsion qui jette les amants l'un vers l'autre dans leur désir de reconstituer l'androgynie originel. La fièvre avec laquelle les deux instances s'embrassent n'est pas sans faire penser à l'attitude des êtres partagés en deux qu'Aristophane évoque dans *Le Banquet* de Platon : « Le corps étant coupé en deux, une nostalgie poussait les deux moitiés à se rejoindre. S'empoignant à bras le corps, elles s'enlaçaient l'une à l'autre, dans la passion de ne faire qu'un »². La « nostalgie de la mort » dont parle Villaurrutia n'est-elle pas celle de l'unité perdue au moment de la séparation avec la mère et que nul autre objet du désir ne parviendra jamais à rétablir malgré la demande du sujet ? L'impossible réintégration du corps maternel jette le sujet à la dérive dans un monde extérieur qui lui est étranger, en quête de la « part à jamais perdue de lui-même »³ dont parle Lacan, sans qu'aucun objet de substitution puisse combler le manque de l'objet primordial.

La brûlante cicatrice que les lettres du mot « DÉsir » forment sur le ciel obscur du « Nocturno de los ángeles » est celle qui creuse au nombril de l'être une trace ineffaçable. La régression au point d'origine, qui équivaudrait à la pleine satisfaction du désir, est en effet irréalisable, sauf dans l'univers du mythe, comme l'illustre justement « Nocturno de los ángeles », où, à l'inverse du processus de dématérialisation en œuvre dans la plupart des Nocturnes, des créatures immatérielles s'incarnent sur terre pour y vivre charnellement leur désir, s'épanouissant dans l'union des corps. Mais le changement de perspective de ce poème à la troisième personne indique que « je » poétique ne peut prétendre à cette fusion, de même que l'usage du mode conditionnel montre que la reconstitution de l'androgynie originel ne peut se produire que dans le monde de l'imaginaire :

Si cada uno dijera en un momento dado,
en una sola palabra, lo que piensa,
las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa,
una constelación más antigua, más viva aún que las otras.
Y esa constelación sería como un ardiente sexo
en el profundo cuerpo de la noche,
o, mejor, como los Gemelos que por primera vez en la vida
se miraran de frente, a los ojos, y se abrazaran ya para siempre.⁴

¹ *Ibid.*, p. 60.

² PLATON, *Le Banquet*, in Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 107.

³ Jacques LACAN, *Le séminaire, Livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 229.

⁴ Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras, op. cit.*, p. 55.

L'impossible restauration de cette unité originare antérieure à la vie voue le désir à la déception, condamnant le sujet à un manque récurrent dans sa relation à l'autre et à soi. Le locuteur des Nocturnes se met à l'écoute des désirs refoulés qui font irruption dans le signifiant, sans parvenir à déchiffrer le message de l'inconscient, qui cherche à se faire entendre malgré la censure. Le dizain « Nocturno preso », où le rêve lutte en vain pour s'échapper du front qui le retient prisonnier, témoigne de la vigueur du désir inconscient qui tente de forcer la résistance du moi pour advenir à la conscience :

Prisionero de mi frente
el sueño quiere escapar
y fuera de mí probar
a todos que es inocente.
Oigo su voz impaciente,
miro su gesto y su estado
amenazador, airado.¹

La feinte du rêve, qui se prétend innocent pour « se frayer un chemin vers la conscience »², laisse deviner le caractère mortifère des désirs interdits auxquels le moi fait barrage pour préserver le sujet de la menace pulsionnelle sous l'emprise de laquelle il s'annihilerait en accédant au pur plaisir de l'unité perdue.

Béatrice MÉNARD

GRELPP/EA 369

Université Paris X-Nanterre

¹ *Ibid.*, p. 49.

² Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 58.

MEMORIA Y DESEO EN *LA VIDA BREVE* DE JUAN CARLOS ONETTI

La persistencia de una novela que perdura en la memoria depende del nexo entre una poética que deslumbra y un misterio evasivo. Al detectar la zona donde coinciden texto y tiempo, uno de los factores determinantes es la calidad de los relatos secundarios. Historias tributarias del torrente principal hacen sospechar que en otra configuración hipotética de la novela pudieron aspirar a ser la anécdota principal. Se ocultan y sólo con la frecuentación irrumpen para marcar un territorio propio.

Hay que buscarlas, no emanan en el inmediato reconocimiento incluso entre quienes conocen el argumento. Nuestro artículo busca señalar la presencia de uno de esos satélites en la órbita de un texto mayor. Descripción y luz propia, el deseo es una categoría donde flaquean los argumentos racionales. La identificación depende de procesos idénticos en la lectura : una empatía de poética y circunstancia con el mundo onettiano ; frecuentación del corpus y la obra, luego decantación por una novela, después el trabajo. Al punto que, luego de la argumentación relativa al Canon, se transforma en texto de referencia. No para los cursos, sino para dar cuenta del conjunto difuso llamado literatura. Sin esa pasión de lectura es imposible reconocer el deseo, tampoco hay deseo sin frecuentación obsesiva, repetida, exclusiva.

Llegamos a *La vida breve*, novela publicada en Buenos Aires en el año 1950. Para quienes conocen las peripecias de la literatura latinoamericana, no es sólo uno de los textos fundadores de la narrativa urbana, allí irrumpe el territorio ficcional de Santa María. *La vida breve* es espacio textual más que de esa invención sin artilugios mágicos, de una operación de *translatio* de la realidad identificable a la ficción de la escritura. Ello, que evoca vocación y oficio, proyecto y estrategia, adquiere tal relevancia que opaca otros contenidos periféricos. Se puede agregar la invención doble del protagonista, Juan María Brausen, vago arquetipo de una imaginación rioplatense y la irrupción del Doctor Díaz Grey ; personaje de ficción a la segunda potencia, *Doppelgänger* de Brausen, cronista de las novelas del ciclo sanmariano, nostálgico de drogas duras y amante crepuscular.

En esa intensidad asoma una historia mínima en la cual nos detendremos. Al presente de la acción, dicha historia de amor es ceniza, decadencia y desgaste de la vida, preanuncio de final exento de grandeza ; poco tiene que hacer con las historias de Brausen y Díaz Grey, cargadas de existencia, marginalidad y erotismo dañado.

La historia de Miriam y Stein, de ella se trata, pertenece a la memoria de la novela. Conjura que la precede, con tal fuerza evocadora que, sin ser reconstruida en detalles acaso banales, es restituida desde escenas determinantes. Tan fuertes, que hacen innecesarios los intersticios y desestabilizan la historia del presente. Se carga en la memoria del texto y la imaginación de Brausen, que la escucha y recuerda, la fantasea y asocia al presente de decadencia. Es perfume de pasión y persistencia de un erotismo socializado. Deseo secreto de no haber vivido una historia así de intensa. Circula el deseo de cuerpos y las historias vividas por otros cuerpos. Hasta volverse la medida de su capacidad de riesgo y aventura, de pérdida de los sentidos y relación basada en fuerzas no siempre positivas.

Se incrusta esa historia en la novela porque afecta a las pasiones del narrador. Primero Julio Stein : compañero de trabajo y de una expedición montevideana cinco años atrás, ex amante de la esposa de Brausen y promotor del pedido de guión de cine que lleva a Brausen a

la escritura. Miriam : el protagonista la conoce tardíamente, pero le despierta interés. Su pasado de prostituta, las peripecias evocadas del esplendor y un presente rumbo al ocaso, luchando contra el miedo al abandono, trampeando la memoria, construyendo el museo esperpéntico de las ilusiones perdidas y deambulando sobre un plano de París lo seducen. Mundo femenino y de la marginalidad, la prostitución y la abyección tientan al narrador al punto que pasa al acto con una vecina.

La historia merece capítulos especiales. Se puede hablar de genealogía y puntos culminantes, de escenas ubicadas en el ayer y el presente ; un planteo con crónicas y acaso carente de resolución, pero que se puede identificar claramente.

LA ANUNCIACIÓN

Todo se inicia con el capítulo III de la primera parte. Al comienzo debe ocurrir el conocimiento del personaje. Es el cuerpo el que hace posible las historias potenciales. En lo tangible del conocimiento y confirmación de la existencia corporal. Los personajes comienzan a legitimar su espesor ; pasado ardiente y final previsible, distancia entre ambición y planes estropeados.

Llama la atención el conocimiento tardío, los cuentos de Stein recién ahora adquieren sentido y pueden ser recuperados. Es el momento, luego de la oficina y en la calle, donde se formula la primera enunciación : « Cincuenta años, pensé ; judía, sentimental, buena y egoísta, con muchos valores salvados del naufragio, hambrienta de hombre todavía, o del interés de los hombres »¹.

Comienza el cruce de versiones. El recuerdo de Stein en la misma ocasión, que evocándola se recuerda, y la descripción de Brausen del primer encuentro. Ejemplo del trabajo onettiano, misterio de la concordancia ente aspecto e historia vivida, la brecha que hace el misterio de los personajes. Conocerla es acceder a su historia, con el cuerpo irrumpe la novela de ese cuerpo y aún en su decadencia provoca el orgasmo de la narración : « de la mujer gorda y vieja que fumaba metida en la penumbra comenzó a brotar para mí una historia nostálgica »².

De ahí la necesidad de condensar la historia de una vida, la serie de hechos que une el juego de los personajes y su relación. El recuerdo tiene dos etapas. La educación sentimental y de prostitución inducida por la madre, dato alejado casi novelesco y luego el encuentro con Stein. Quince años antes. Stein veinte años y ella treinta y cinco. En tres páginas se condensa la historia. Educación sentimental ; encuentro y apoteosis en una noche de baile ; semana de amor pasión en El Tigre hasta que el varón confiese su insolvencia ; el primer pacto : « Y ella pagó la cuenta y siguió pagando hasta el día – era también un atardecer – en que Stein volvió al departamento en la plaza del Congreso »³.

Deseo transfigurado en abandono hiriente y la réplica femenina :

Lo había dejado hablar y razonar, mostrar el miedo y mover las manos en el aire ; y cuando Stein quedó vacío, tan pobre que empezó a manejar justificaciones morales, ella terminó de vestirse y pronunció sin mirarlo, sin tenerlo en cuenta, la frase más hermosa que la vida había destinado a los oídos de Stein :

¹ Juan Carlos ONETTI, *La vida breve*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, p. 32.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 36.

– Nos vamos a París en el primer barco. Vos sabés cómo me gané el dinero suficiente. Voy aquí abajo a que nos manden comida y unas botellas para festejar.¹

Exilio sin noticias ni cuentos. Ambos regresaron a Buenos Aires con dos años de diferencia y recomienzan la relación. Lo sucedido allá los había identificado ; como si Stein no pudiera alcanzar una personalidad que prescindiera de ella. Asociados como estorninos en el infierno bonaerense, si la excluía en sus evocaciones de la felicidad parisina se convertía en un miserable. La crónica conoce así su primera epifanía ; porque reaparecerá y podrá sobrenadar los cauces que le impone la anécdota principal.

PARÍS

El capítulo VI de la primera es clave. Se agregan tres informaciones. Stein, a pesar de su libertad en la noche porteña está viviendo con Mami. Luego, se agregan otras dos sobre el personaje relativos a la permanencia y evocación lúdica del pasado feliz asociado a París. El juego sobre el plano y la tertulia.

Mami fuerza los tiempos. A partir de los entretenimientos viaja y persiste, se instala en el período de la vida donde era posible la felicidad. Conciencia de apogeo y traslado, lucha contra la devastación del tiempo, truco de la conciencia para perpetuar la sensualidad. Es sutil en tanto valoriza la pasión como plenitud y asociada a su experiencia. La pasión no es tener el hombre a su lado, que no impide la decadencia, sino rescatar un período de la vida, recuerdo y circunstancia. Miriam propone la melancolía del deseo y fuerza los gestos para desatar las asociaciones yendo a la búsqueda del tiempo perdido.

Stein evoca la escena con Levoir, último coqueteo de Miriam, con quien juega al rummy :

Hace trampas para que el viejo gane y después ponen en la mesa del comedor un plano de París y juegan al famoso juego de decir sin mirar, si sus pasos o una cita de amor o negocios lo arrastran hasta el cruce de la Rue St. Placide y la Rue du Cherche, y si usted necesita revisarse las espiroquetas en el Hospital Broussais, ¿ qué vehículo debe tomar ? Es apasionante, creo. En todo caso, Mami no puede evitar, cada vez, que se le caigan las lágrimas sobre el Sena.²

Eso ocurre dos veces por semana. Es parte de la estrategia, a la que se agrega la tertulia de los sábados, donde la teatralización de la dicha perdida alcanza otra tonalidad. Recuerdos de conversaciones de los hombres, pero que adquieren espesor luego que Miriam se hizo presencia concreta.

Estrategias de la pasión cuando dejó de existir. No para revivirlas sino para confirmar que alguna vez ocurrieron. Son lo que pueden retardar el desastre. La pasión y el deseo aparecen como lo excepcional e irrepetible, recuerdos que necesitan una máquina de actualización para asegurar que aquello no fue un sueño. Deseo como fijación en una zona de la existencia y de la cual la vida debe ser tributaria ; rituales asociados a la concepción, gestos y ceremonias, que pueden ocurrir en la interioridad y circular en la vida social. Mantener los recuerdos de la pasión es tarea de función y disciplina inventiva redundante, lucha contra la amnesia y la obsolescencia. Mami se vuelve sorprendente por la capacidad de crear. Lucha contra el tiempo que pasa tendiendo a la muerte del olvido e incrustado en el cuerpo, que era su razón de ser, debe hallar nuevas modalidades. Desde adolescente su vida estuvo asociada al deseo de los hombres, mantenerlo suponía seguir viviendo ; y cuando la carne y la libido dicen la decadencia, ella se inventa las posiciones del espíritu. Fuerza el erotismo de la nostalgia.

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 63.

La lucha es entre la sensualidad y el poder del deseo con la mentalidad. Con el plano halla la intemporalidad de París, queda fijada en tiempos de esplendor. El plano tiene algo de íntimo, es su cuerpo y esas calles.

Para no caer en esa depresión solitaria Mami postula la socialización. Viejas prostitutas y viejos clientes tienen en ella el alma de la tertulia de los sábados. Antisirenas, el canto conduce a los purgatorios y les abre las puertas de la muerte. Las canciones borran el presente y la nostalgia es la cura que las lleva al perfume de lo perdido. Esos personajes que hicieron del *carpe diem* la divisa de la vida se preguntan qué resta de los amores. Con Mami esa posibilidad se desplaza a otro cosmopolitismo al cual los dos personajes rioplatenses masculinos resultan sensibles.

Dice Stein : « En este momento de esta noche comprendo que los sábados de Mami son distintos de todo lo que puedas imaginar »¹. Habla de la tertulia.

NECOCHEA

El capítulo VII de la primera parte es clave. Brausen se inicia en la abyección, vida donde sus valores de pequeña burguesía se deslizarán, en búsqueda y caída, a códigos de otro mundo, el de la vecina. Otra historia de deseo y pasión, brutal y visible, pero sin el encanto de lateralidad que posee la historia de Mami, ese casi susurro del coito pagado. Notable cruce de ambas historias. En el momento del reconocimiento de su teatro de las perversiones, llega otro recuerdo de Stein.

El instante de la decadencia, el tránsito terrible ; si hay un instante cuando una adolescente comienza a ser mujer, hay otro donde el cuerpo y la conciencia lúcida son testigo del abandono del deseo. Segundo de iluminación negativa en que el cuerpo sabe del fin y comienza a pensar en la prótesis de fotos, negociaciones, recorridos mentales por la juventud perdida y canciones de cuando la coincidencia de cuerpo y vida, brindis y orgasmo, cigarrillos y promesas.

Stein es testigo y la escena el último paseíllo de Mami entre unos albañiles insensibles a sus encantos en ocaso :

Aquel mediodía en Necochea me emborraché como un caballo y me obligué a hacerle el amor a la siesta hasta el agotamiento. Es imposible que nadie, nadie en el mundo pueda concebir la pureza, la humildad con que yo hubiera ofrecido no importa qué a los pintores o albañiles para que uno de ellos se acercara a Mami y la invitara con una frase sucia, brutal, como cuando uno ya no puede dominarse.²

Un largo paréntesis y luego de esta fuerza concentrada habrá que esperar la página 144 para que Mami sea recuperada en una citación. La decadencia presente en ese comienzo cumplió la función, invadiendo al narrador, al lector y la escritura de la novela.

Resulta sublime que sea en la decadencia que sobreviene la pureza y la integridad. En un mundo de excitados y perdidos en la modernidad es ella, la menos favorecida en la lotería de la existencia, la que aparece mejor armada para las batallas finales de la existencia. Pesimismo o resignación, saturación de carne aburrída o excesivo conocimiento de la naturaleza humana, ella conoce el modelo de la brevedad de la vida. Como espectro, pitonisa, mujer en decadencia, parece decirles a los otros y sin decirlo, algo secreto en cuanto al sentido de la vida. Un antimodelo de vanidades, una conciencia en el purgatorio que le teme a la soledad.

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 74.

Si *La vida breve* aparece como la irrupción en el imaginario de Santa María, es en el puente Paris/Buenos Aires – ese otro cielo – que construye la historia del deseo. Ese tríptico de la pasión que es el itinerario de Mami, secreto y terrible, el proyecto de Stein ostensible y evidente, la historia de su encuentro y pasión, que aporta lo incomprensible y misterioso.

El vértigo de Buenos Aires da verosimilitud a la trama, urbanismo europeo para corazones desheredados. La historia se desarrolla en varias estaciones.

a. La maestría de Onetti está en la disposición de los materiales. En la educación sentimental de Brausen la visita a la tertulia en la casa de Miriam es determinante. En plena crisis de las emociones ve el final de los afanes de la pasión. El destilado, lo que queda, las edades de la mujer. El encuentro de las prostitutas retiradas, que sin nostalgias eróticas se aferran al presente y dan la lección que no hay vida más importante que la propia.

Acaso el exceso desenfrenado les proporciona otra templanza para entender el paso del tiempo. Sombras de su pasado, ello es el retiro cauteloso del circuito. Mientras Brausen especula con la libertad próxima, contempla el espectáculo de los « cadáveres », seres de transición entre la adolescencia perdida y el olvido absoluto que persiste en postergarse.

Mami es soberbia, la única salvación no consiste en un plegarse para separarse del mundo sino en una supraactividad, haciendo de la existencia un sueño realizado, representación, montaje, obra que lleva a la ilusión y la credulidad y escape de la realidad. La construcción de la última mentira, fuerza de imaginación cuando las pulsiones eróticas desaparecen y los embates de la muerte comienzan su tarea. Onetti enseña que la felicidad es lo ilusorio y la desesperación – vista como sentimiento descartable – está a la vista.

b. Quizá para entender el universo de Onetti alcance leer el capítulo XXII de la primera parte. La tertulia como puesta en escena y donde se escuchan canciones de la muerte de un mundo. No el ficticio de la novela, sino de nuestro mundo. Mami alcanza sus mejores momentos. En el intento sublime y acaso alcanzado que tiene toda existencia de salvar algo, un recuerdo, un sentido, una caricia del naufragio de la vida.

En el presente y que tiende al ridículo, Brausen demuestra la capacidad de ir hacia los otros ; de esa nada que dura pocos minutos el narrador comienza a sospechar el espesor de una vida y el tramado de una historia. Onetti reúne en esas canciones de Tino Rossi la iluminación y la fatalidad, ve en lo femenino la demostración de la lucha sin cuartel entre deseo y tiempo. Luego de juntar pedacitos de vida y conjeturar la novela no escrita, culmina :

Tal vez no lo supiéramos nosotros que escuchábamos, tal vez alguno lo intuyera con un sentimiento de piedad y ridículo ; durante los cinco largos minutos de la canción, durante las pausas que concedía finalmente a la imaginaria orquesta, ella, despojada de grasas, años y estragos, cantaba con la agresiva seguridad que presta la piel joven, con el amor por la entrega y el riesgo que nace de un cuerpo que sólo ha sido gozado por quien él eligió.¹

c. En la segunda parte de la novela la confrontación entre el mundo de Brausen, su *alter ego* Arce y el Díaz Grey de Santa María toman por asalto el relato. Se están jugando los estatutos de la realidad y la ficción, los protocolos de la escritura contemporánea y el canon de la novela.

¹ *Ibid.*, p. 191.

Todo parece condenar la historia evocada al olvido. Y sin embargo... Hacia el capítulo XI de la segunda parte el milagro se produce, con un toque de originalidad. El capítulo se trama en torno a Mami y de manera inesperada. No hay la realidad de un narrador omnisciente en tercera persona, ni la desvalorización cínica de Stein dando su versión. No existe la versión Mami entre chochera, nostalgia cabaretera y cursi sublimación que transforma la abyección en fiesta. Se trata de Juan María Brausen ; hombrecito gris que puede ser Arce e inventar un médico y con él una ciudad. En esa proliferación, quizá síntoma de paranoia, pero pasión erótica por el hecho de narrar historias, será el encargado del proyectarse en una de las escenas de amor más estremecedoras.

Como estremecedor es el procedimiento. Llama a Mami por teléfono, la voz de la mujer le evoca el cuerpo y las dos tertulias de la que fue testigo. La voz lo conduce a Stein, que le había contado episodios como el de Necochea. Del encuentro de esas evocaciones Brausen proyecta sobre París la historia de Mami. Con un conocimiento íntimo de la ciudad la eleva y porque quiere a la sublimación de dos escenas ; quizá tratando de entender las razones del deseo organizado en la historia. Palabras y piel, lo imborrable y la escritura :

En la Rue Montmartre había bailado con Julio una noche entera y cuando bailaba en vals de « La doncella de las colinas » él encontró palabras nuevas para hablarle de su deseo ; Mami no contestó, no hizo un gesto hasta que llegaron a la oscuridad de la mesa, hasta que pudo estirar un brazo desnudo y suplicar a Julio que la quemara con el cigarrillo.¹

Gestos y murmullos de las fronteras de la pasión :

[...] donde, en una pieza cuyo centro ocupaba una estufa que ninguno de los dos aprendió a manejar, Julio la había abofeteado suavemente antes de murmurar la frase obscena, elogiosa, insultante que toda mujer bien nacida necesita oír antes de la muerte, la única que puede ser grabada para siempre en el corazón y cuya fresca presencia es un consuelo eficaz en todas las horas adversas : « Nunca conocí perra tan perra ».²

La literatura onettiana del deseo es el tiempo escrito entre esa escucha de Mami en Montparnasse y la mujer que, con una aguja de tejer, sigue el itinerario de su pasado por una París inexistente :

Reviens, veux-tu

Ton absence a brisé ma vie...

Juan Carlos MONDRAGÓN

Université Charles de Gaulle-Lille III

¹ *Ibid.*, p. 304.

² *Ibid.*, p. 305.

LE CORPS DU DÉSIR.

SEVERO SARDUY LIT JEAN DE LA CROIX

No recuerdo el amor sino el deseo ;
no la falta de fe, sino la esfera –
imagen confrontando su espejeo
con la textura blanca, verdadera
página – o tu cuerpo que aún releo –
:
vasto ideograma de la primavera.
Severo Sarduy,
Un testigo fugaz y disfrazadol

Que Severo Sarduy, dans la « fête innombrable » de son écriture, ait été le plus paradoxal des auteurs, nul n'en saurait douter. Qu'il aimât la débauche *et* l'ascétisme, la démesure *et* la parcimonie, de cela non plus ne s'étonne celui qui prend la peine de suivre un à un les chemins alambiqués de sa création, fût-elle romanesque, théâtrale, poétique, critique..., ou celui qui se met à égrener ses passions éclectiques :

[...] el cubano se empapa de literatura mística y de teorías modernas, ama la pacotilla china, se abisma a menudo en una conciencia agónica que le recuerda la vacuidad de la muerte y, al mismo tiempo, es capaz de entregarse por completo a la más plena celebración del erotismo y de la libre majestad de los cuerpos.²

Amoureux des extrêmes, Sarduy en fut aussi un praticien inspiré : l'auteur du foisonnant *De donde son los cantantes* fut également le poète circonspect d'*Epitafios*. On l'aura compris, chez lui, l'exubérance de la phrase n'avait de sens que dans un dialogue permanent avec l'extrême tension du vers (et vice-versa). Les deux formes d'écriture se répondaient, se côtoyaient sans que l'on pût y voir jamais de la contradiction. Bien au contraire, plutôt une complémentarité ou bien alors les deux versants constants d'une alternative. Ainsi François Wahl le consigne-t-il : « [...] sa poésie [...], par son formalisme classique, par sa rigueur, par son économie, s'oppose à l'abondance de langue et, le plus souvent, à la désinvolture de ton des romans. Même la création en était différente, beaucoup plus secrète »³. En ce sens, et sans qu'elle soit pour autant une exhibition de l'intime, la poésie de Sarduy – de façon plus mystérieuse et parfois plus délectable que les romans – ouvre des brèches, dévoile des tissures infimes, invite à l'insondable.

Au cœur de cette poésie, brille par sa présence le corps, dans ce qu'il a à la fois de plus charnel *et* de plus immatériel, de plus palpable *et* de plus inaccessible. Et puisque l'on n'est pas à un paradoxe près, l'on conviendra que, chez Sarduy, le corps est là à la fois comme ob-

1 Severo SARDUY, « Sonetos », *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), *Obra completa*, éd. Gustavo Guerrero et François Wahl, 2 t., Madrid..., ALLCA XX (coll. Archivos), 1999, I, p. 200.

2 Gustavo GUERRERO, « Introducción », *ibid.*, I, p. XIX.

3 François WAHL, « Severo de la rue Jacob », *ibid.*, II, p. 1459.

jet du désir et comme métaphore-métonymie du sujet désirant. Andrés Sánchez Robayna fut l'un des premiers à reconnaître d'ailleurs la présence décisive du « désir » dans la poésie sarduysienne, en particulier dans celle de la dernière période :

[El deseo] es el que ordena la percepción del mundo, el que se halla en el origen de todo placer (lo que Sarduy llamó « una diferencia, un retardo, una espera ») ; él es, en fin, el que engendra todo lenguaje. Se halla éste, en efecto, en estrecha relación con un Eros que es más tenso y acaso más profundo en la « espera » que en la realización o el cumplimiento.¹

La thématique du désir amoureux, telle que définie par le poète canarien, investit un versant non négligeable de la poésie du Cubain. Je me réfère explicitement à sa poésie érotique sans exclure pour autant ceux de ses poèmes où le désir est énoncé de façon moins voyante, disons plus implicite. On retiendra de l'ensemble apparemment dispersé de la production poétique de Sarduy les trois recueils qui parachèvent son œuvre : *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), *Un testigo perenne y delatado* (1993), qui reprend le précédent et l'amplifie, et *Epitafios* (1994), publié de façon posthume. La lecture des trois recueils met une fois de plus en évidence le paradoxe foncier qui marque l'écriture chez Sarduy. Si le désir, et en particulier le désir homosexuel, est ici l'objet d'une énonciation débridée, certes parfois allusive, mais le plus souvent affranchie des tabous, la forme, quant à elle, obéit à des règles métriques précises : celles, séculaires, qu'ordonnent le sonnet et le dizain. Le poète lui-même s'en est longuement expliqué, plusieurs fois, en tout cas définitivement lors d'une conférence à Tenerife, en avril 1991. La forme contrainte est, dit-il, un espace de liberté, mais de liberté sous surveillance, presque programmée : « [...] volver, repito, a formas controladas, para que la libertad no sea total »². On peut y reconnaître une autre des ambivalences de son univers créatif : le goût pour l'ascèse et, celui, tout aussi vital, du jeu, qui le faisait admirer, par exemple, les divertissements, voire les gageures littéraires d'un Georges Perec et, plus généralement, de l'Oulipo.

Le premier livre de ses poèmes de la dernière période, surtout, réunit un ensemble de sonnets dont l'objet manifestement formulé est la jouissance des corps, le désir sans cesse attisé du corps de l'autre. L'expression en est assurément leste, sans ambages ni détours (« Entrando en ti, cabeza con cabeza, / pelo con pelo, boca contra boca »), que d'aucuns qualifieraient de pornographique s'il ne nous était expressément dit par ailleurs, comme pour conjurer toute critique erronée, que Sarduy tenait la pornographie en horreur³. Ce sonnet-ci (c'est un exemple) ne s'embarrasse pourtant pas de périphrase ni autre circonlocution, même s'il recourt à la métaphore :

El émbolo brillante y engrasado
embiste jubiloso la ranura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pausado.
Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura

¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, « El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy) », *ibid.*, II, p. 1569.

² Severo SARDUY, « Poesía bajo programa » (1991), *ibid.*, I, p. 254.

³ « Sonnets ou dizains, les poèmes qu'on dit 'érotiques' sont les plus nombreux. Severo tenait à ce qu'ils soient aussi les plus ascétiques. Entendant par là qu'ils ne s'abritent d'aucune connotation émotive [...] Ces poèmes ne devaient surtout pas être pornographiques : de la pornographie, il avait horreur, pour la complicité dans l'obscène qu'elle cherche à éveiller chez le lecteur » (François WAHL, art. cit., *ibid.*, II, p. 1513).

que el volumen dilata y que sutura
su propia lava. Y en el ovalado
mercurio tangencial sobre la alfombra
(la torre, embadurnada penetrando,
chorreando de su miel, saliendo, entrando)
descifra el ideograma de la sombra :
el pensamiento es ilusión : templando
viene despacio la que no se nombra.¹

Non plus que celui-ci d'ailleurs, tout aussi dénotatif (on n'en citera, pour aller vite, que le premier quatrain) :

Aunque ungiste el umbral y ensalivaste
no pudo penetrar, lamida y suave,
ni siquiera calar tan vasta nave,
por su volumen como por su lastre.²

« Poésie, en somme, de l'épiphanique du *faire* érotique »³. On ne saurait mieux dire.

Or on ne saurait pour autant s'arrêter à cela non plus. Severo Sarduy s'est toujours senti et déclaré l'héritier de plusieurs lignages, au rang desquels on placera les baroques espagnols (Góngora, Quevedo) et, bien sûr, le Cubain José Lezama Lima⁴. Pourtant, au-delà de ces repères, de ces « points fixes », comme les appelle François Wahl⁵, l'auteur cubain multiplie les références au bouddhisme et au taoïsme⁶ mais aussi, curieusement, aux mystiques espagnols : Thérèse d'Avila, d'abord, dont il est un fervent lecteur ; ensuite, Jean de la Croix, auquel il recourt, fréquemment, résolument, dans ses derniers écrits, à l'heure où rôde et menace la mort, fatidique *Pelona* en attente⁷. Celle-ci, d'une certaine manière, parce qu'elle hypothèque les ultimes moments⁸, le pousse dans ses derniers retranchements, le conduisant à la brièveté, au resserrement⁹ du dire, voire au recueillement et au silence. On soulignera ainsi ce double trait constant de son œuvre qui se cristallise dans les dernières pages livrées : le fragmentaire et le fulgurant. Tout se passe comme s'il était devenu urgent (et ça l'était devenu de fait) d'écrire, de noter, de consigner, de dompter le mot avant que n'advienne la chose. Or cette urgence est, pour ainsi dire, ascensionnelle. À cet égard, le long poème « *Imitación* », inclus

¹ Severo SARDUY, « Sonetos », *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), *ibid.*, I, p. 202.

² *Idem.*

³ François WAHL, art. cit., *ibid.*, II, p. 1513.

⁴ Cf., en particulier, Severo SARDUY, « El heredero » (1988), *ibid.*, II, p. 1405-1413.

⁵ François WAHL, art. cit., *ibid.*, II, p. 1448.

⁶ Il est notoire que son livre de chevet était le *Livre tibétain des morts*.

⁷ Je pense très précisément au dernier roman, *Pájaros de la playa*, au dernier essai, *El estampido de la vacuidad*, aux derniers poèmes, *Epitafios*.

⁸ Est-il seulement nécessaire de rappeler que Severo Sarduy meurt du SIDA en juin 1993 ?

⁹ J'emprunte sans vergogne ce terme à François Wahl, encore, qui l'utilise à satiété mais non sans l'acuité sensible et intime qui caractérise sa lecture de l'œuvre de Sarduy.

dans *Epitafios*¹, dit assez clairement le désir d'élévation du corps, tout en tension avec l'âme ou plutôt l'esprit, un désir d'affranchissement des contingences, un désir à saisir entre réalité et fantasme. Le texte du poème, parce qu'il se donne comme « imitation » du *Cántico espiritual* de Jean de la Croix, est par nature complexe, forcément inscrit dans une dialectique où le modèle reste en regard et induit une signification du poème placé alors comme en miroir.

On l'a dit plus haut, Severo Sarduy est un assidu de Jean de la Croix. Il lui a dédié un précédent sonnet sobrement intitulé : « San Juan de la Cruz »², dans lequel il est suggéré que l'âme est prompte à se libérer du corps lorsque survient la mort et que celle-ci est assimilée à un « dejar de ser » (comme dans *Pájaros de la playa*, l'ultime et bouleversant roman) ou encore à un « brusco zarpazo de lo absoluto ». Il a consacré aussi au mystique espagnol plusieurs des fragments de *El estampido de la vacuidad*, somme de pensées éparses, livrées dans les tout derniers mois de sa vie³. Le poème « Imitación », composé durant la même période, apparaît, dans ce cadre sommairement rappelé, comme l'aboutissement d'une réflexion. En témoigne le texte qui lui sert en quelque sorte de préambule, « Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual* seguido de *Imitación* »⁴, qui en dit suffisamment long sur l'exercice imposé que va constituer cette « imitation », au sens le plus littéraire du terme qui en exclut toute idée de servilité. Le texte du « Bosquejo... » se présente ainsi à la manière d'une glose du *Cántico*, depuis l'inaugurale « Canción 1 » :

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido ?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido ;
salí tras ti clamando, y eras ido.⁵

Le « Bosquejo... » commence – et ce n'est pas pour surprendre – par l'évocation d'un corps ardent dont le feu illumine la nuit obscure du couvent («El cuerpo arde en la noche monástica... lo envuelve el deseo»⁶). L'image corporelle et sensuelle de Jean de la Croix subsume ainsi le dialogue éthéré que l'âme soutient avec l'aimé, au demeurant soustrait à ses yeux ; elle associe également d'entrée de jeu la flamme et le désir, le corps et l'esprit. Le désir érotique est donc là saisi en son entier, dès l'incipit, tout autant dans le poème glosé que dans le texte du commentaire lui-même. Le corps y apparaît dans sa densité et sa vulnérabilité, certes non réduit à sa dimension symbolique : « Surge, ya en el segundo verso, el amor, pero

¹ Severo SARDUY, *Epitafios*, Miami, Universal, 1994 (dessins de Ramón Alejandro). Dans l'œuvre complète, le poème « Imitación » appartient à la section « Últimos poemas », *Obra completa, op. cit.*, I, p. 247-249. Le poème a été écrit vers 1992.

² Severo SARDUY, « San Juan de la Cruz », *Un testigo perenne y delatado* (1993), *ibid.*, p. 217. Le sonnet suivant est dédié à Thérèse d'Avila.

³ Severo SARDUY, *El estampido de la vacuidad* (c. 1993), *ibid.*, I, p. 105-112. Il s'agit précisément des fragments I, VI, XI, XII et XIII.

⁴ Severo SARDUY, « Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual* seguido de *Imitación* » (c. 1992), *ibid.*, I, p. 242-246.

⁵ SAINT JEAN DE LA CROIX, *Cántico espiritual*, in *Vida y obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, p. 630.

⁶ Severo SARDUY, « Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual* seguido de *Imitación* », *Obra completa, op. cit.*, I, p. 242.

no desencarnado ni traspuesto en una pura imagen ; no, la huida del Amado ha dejado su marca en lo más somático : la voz y el pecho – el gemido – : la piel – la herida – »¹. Les premiers vers du *Cántico* et la glose sarduysienne établissent ainsi une immédiate équivalence entre le désir et l'absence. On ne désire pas ce que l'on a sous la main, on ne peut désirer que ce qui est, de fait, dérobé au regard. L'Aimé, quel qu'il soit, est l'Absent, celui qui a pris la fuite, s'est caché et a mortellement blessé le sujet. La plainte infinie et irréversible de celui-ci peut dès lors s'élever : « [...] adolezco, peno y muero [...] ¡Ay!, ¿quién podrá sanarme ? », rappelle la glose, citant explicitement la « Canción 2 » et la « Canción 6 »². Mais il est intéressant de noter que c'est moins au gémissement du sujet abandonné que la glose du « Bosquejo... » fait la part belle qu'à ce « balbuciendo » qui clôt la « Canción 7 »³, interprétée par Sarduy comme l'impossibilité pour le sujet aimant et désirant d'articuler un son audible. Sont ainsi explicitement assimilées l'aphasie extatique et l'aphasie orgasmique :

[...] el balbuco extático del gozo, ese momento sin verbo, de quejido y exaltación, al borde del susurro, que se confunde con el jadeo, con el ahogo [...] Tartamudeo, vacilación de la palabra en el instante ínfimo y desmesurado del cenit sexual, comparable al disciplente balbuco que remite el Esposo.⁴

Là précisément commence l'interprétation érotique du poème de Jean de la Croix. Cependant, le point culminant est atteint, selon la glose, non dans la poursuite de l'Aimé, non dans la traversée bucolique des monts et des prairies, mais au contraire dans le lieu secret de la fusion (métaphorisée dans le texte du poème, déflorée dans la glose), la fusion, donc, telle que l'énoncent successivement les « Canción 22 » (« en el ameno huerto deseado »⁵) et « Canción 24 » (« nuestro lecho florido »⁶), en définitive à l'instant intime de la rencontre, annoncée par les « emisiones de bálsamo divino » qui parachèvent la « Canción 25 »⁷, avant d'être scellée dans la pénombre suggestive de la « Canción 26 » que Sarduy mettra précisément en exergue de son poème « *Imitación* » :

En la interior bodega
de mi Amado bebí, y cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía.⁸

La glose sarduysienne est toutefois claire. Le baume, le suc, le fluide... ne sauraient être réduits à leur simple matérialité, ne sauraient dénoter l'acte sexuel. Le jeu érotique, ici mis en lumière par la lecture aiguë du commentateur, pointe au contraire la dimension sacrée de l'étreinte qui – le quatrième vers l'énonce explicitement – fait perdre le nord, prive le sujet de

¹ *Ibid.*, p. 242-243.

² *Ibid.*, p. 243 / SAINT JEAN DE LA CROIX, *Cántico espiritual...*, *op. cit.*, p. 636 et 644.

³ SAINT JEAN DE LA CROIX, *Cántico espiritual...*, *op. cit.*, p. 645.

⁴ SARDUY S., « Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual* seguido de *Imitación* », *Obra completa*, *op. cit.*, I, p. 243.

⁵ SAINT JEAN DE LA CROIX, *Cántico espiritual...*, *op. cit.*, p. 688.

⁶ *Ibid.*, p. 693.

⁷ *Ibid.*, p. 696.

⁸ *Ibid.*, p. 699 / Severo SARDUY, « *Imitación* », *Obra completa*, *op. cit.*, I, p. 247.

lui-même et éloigne indéfiniment l'objet du désir : « El objeto es lo que se obtura y recula a cada acercamiento ; lo inasible, eso a que nada tiene un acceso real. Se entreteje en el *Cántico*, a la imposibilidad de enunciar la unión, otra, de orden erótico : llegar a la total posesión de lo deseado... »¹. La quête ou le désir configurent ainsi dans le texte du mystique espagnol – si l'on s'en tient, bien sûr, à la lecture du Cubain – une trame érotique, que d'autres exégètes et non des moindres avaient d'ailleurs déjà largement soulignée, mais dont l'intérêt ici réside en sa récupération hypertextuelle et transgressive, par Sarduy, pour l'écriture de « *Imitación* ». Cet aspect iconoclaste est largement revendiqué à la fin du « *Bosquejo...* » et induit forcément la lecture que nous pouvons en faire. Renonçant momentanément à la glose, le poète opte pour une autre pratique qu'il définit ainsi :

La otra actitud posible, por definición blasfematoria o infatuada, es la de librarse a una imitación. Mímesis en lugar de lectura ; doble y simulacro en lugar de interpretación. Reflejo, forzosamente deformado, del divino epitalamio. Ir en la copia hacia la materialización de las metáforas, explicitar las elipsis, recorrer otra vez el camino : desde el cuerpo enardecido hasta Dios, desde el deseo hasta la fusión con el Uno, desde el objeto *a* de Lacan hasta el Ser.²

Le poème « *Imitación* », tel qu'il est transcrit dans les *Œuvres complètes* de Sarduy, se compose de treize strophes de cinq vers chacune³ et obéit au schéma métrique suivant : *ababb*, conforme en cela à l'harmonieux modèle imposé par le *Cántico*, la lyre, dans laquelle alternent la relative brièveté des trois heptasyllabes et l'amplitude des deux hendécasyllabes. En cela, du moins, l'imitation opère. D'autre part, la présence, au seuil du poème, de l'épigraphie (l'intégralité de la « *Canción 26* » citée plus haut) peut fournir un indice non négligeable au commentateur, les strophes à suivre se présentant alors comme l'amplification de la strophe-modèle, comme sa réactivation. Or, d'une certaine façon, la lecture du poème confirme cette intuition de départ puisque le champ lexico-sémantique de la fluidité, de la liquidité, repérable dès le texte-source dans les termes « *bodega* » et « *bebí* », eux-mêmes amenés, on s'en souvient, par le dernier vers de la « *Canción 25* » (« *emisiones de bálsamo divino* »), se trouve largement déployé tout au long des treize strophes, en une manière de métaphore filée qui répond à la soif du sujet, puissamment invoquée dès le septième vers⁴ : « *cerveza trabajada en mí fluía* » (v. 10), « *Bálsamo no reclamo, / ni alcohol que me sosiegue...* » (v. 16-17), « *En todo lo que fluya...* » (v. 19), « *El ámbar que me baña* » (v. 21). La métaphore file jusqu'à son paroxysme, à savoir l'image flamboyante et fortement connotée de la « *fuerte lluvia de oro* » (v. 55) où la couleur de l'or amplifie celle de l'ambre et où la pluie figure sans ambages le moment zénithal de l'orgasme. La métaphore culmine cependant de façon encore plus radicale dans la strophe finale dont la texture s'imbrique intimement avec les « *Canción 25* » et « *Canción 26* » de Jean de la Croix et dans laquelle, au dernier vers, le « *derrame* » répond en écho aux « *emisiones de bálsamo divino* » déjà convoquées :

Embriagaba más que el vino

¹ Severo SARDUY, « *Bosquejo para una lectura erótica del Cántico espiritual seguido de Imitación* », *Obra completa, op. cit.*, I, p. 245.

² *Ibid.*, p. 246.

³ Severo SARDUY, « *Imitación* », *Obra completa, op. cit.*, I, p. 247-249. L'édition de Miami n'en compte que 11, les deux dernières strophes étant amputées. Selon les propres aveux de Sarduy dans le dernier paragraphe du « *Bosquejo...* », il s'agit de toute façon de fragments d'une composition qui devait « imiter » aussi l'ordonnance strophique (ordre et nombre) du *Cántico*. François Wahl revient sur la chronologie exacte des textes écrits autour de Jean de la Croix et, en particulier, sur l'inachèvement de l'« *Imitación* ». Cf. François WAHL, art. cit., p. 1515.

⁴ Severo SARDUY, « *Imitación* », *Obra completa, op. cit.*, I, p. 247 : « *lo que tanto mi sed encarecía* ».

el néctar que gusté de tu bodega
ya perdí tacto y tino,
ya nada me sosiega
sino el derrame que deslumbra y ciega (v. 61-62).

L'ébriété du sujet rappelle ici la « perte de connaissance » qui affectait l'âme (ou l'Épouse) chez Jean de la Croix et rend très explicitement compte d'une perte des sens au simple souvenir du contact fusionnel, de l'orgasme physique. La violence du désir comblé, son ardeur, s'épanchent précisément dans la permanence de l'image liquide, comme si sa répétition, strophe après strophe, rendait plus effective encore la satiété éprouvée. Le « *faire érotique* » est ici en pur accomplissement, dans la crudité de son énonciation non périphrastique (c'est un euphémisme !) D'ailleurs, l'interpellation de l'amant, à la deuxième personne, tout au long du poème, désigne aussi clairement la contiguïté des corps, leur « fusion » toute charnelle, que celle-ci relève du réel ou du fantasme, selon l'interprétation de François Wahl : « *L'Imitación* s'efforce de saisir un fantasme dont le réalisme même ne fait que dérober le réel auquel il est adossé et qui lui donne la substantialité. Geste parfaitement lacanien... »¹

Quoi qu'il en soit, le poème, loin de toute circonlocution, dit l'accouplement, les gestes, les caresses scabreuses (« Médula que florece, / hueso que goza de la torpe mano », lit-on en ouverture du poème), l'acte même de la pénétration qui, à l'instar des *llagas* dont souffre extatiquement, tout en les arborant, le mystique, provoque douleur fulgurante et intense jouissance. On retrouve, en particulier aux strophes 6 à 9, des images déjà à l'œuvre dans les sonnets érotiques de *Un testigo fugaz y disfrazado*. Il s'agit parfois même d'expressions ou de termes identiques (la soif et la faim de l'autre, le muscle en tension, la brûlure, le rouge du sang, la trace, la suture...) qui, en définitive, configurent un répertoire à la fois commun et intime. Mais sans doute faut-il voir dans cette complaisante réitération intertextuelle la construction d'un discours de conjuration : celle, peut-être, de la mort aux aguets.

C'est assez dire, semble-t-il, combien Sarduy, dans son poème, transgresse allègrement les strictes règles d'imitation qu'il s'était imposées. Nous sommes ici, plutôt, dans l'invention et les fastes d'une réécriture affranchie du modèle dont elle est censée s'inspirer, qui le détourne et le pulvérise, mettant en scène en cela quelques-uns des concepts que développe le Cubain dans ses essais, en particulier dans *La simulación* et tout ce qu'il a pu écrire sur la peinture contemporaine en dialogue incessant avec les modèles antérieurs : Botero, Saura...² Chez le premier, Sarduy célèbre une « imitación impertinente » du Velázquez des portraits, chez le second, le désir « obscène » de sape de toute autorité, le sens du sarcasme par rapport aux canons d'une certaine tradition picturale. Mais, dans le même temps, il loue aussi le travail de recherche, tout en tension vers le modèle, auquel se livrent les deux peintres et qui tendrait à prouver qu'en histoire de l'art il n'existe pas de solution de continuité. Sont ainsi prônées tout autant l'amour des modèles, des héritages que leur dislocation iconoclaste assortie de la mise en place de nouvelles syntaxes.

C'est dans cette dialectique ambivalente – un paradoxe de plus ! – que s'inscrit le poème « *Imitación* ». Parce qu'il est fondé sur l'écriture d'un désir au fond insatiable, qui oscille sans cesse entre extase et douleur, son auteur revendique à juste titre la paternité de Jean de la

¹ François WAHL, art. cit., p. 1515.

² Je me réfère en particulier à Severo SARDUY, « La voz del modelo » et « El pincel púrpura », *La simulación* (1982), *Obra completa, op. cit.*, II, respectivement p. 1314-1316 et 1335-1344.

Croix et peut s'abriter légitimement sous son autorité. Mais parce que ce désir qui s'écrit est – qui en pourrait douter ? – le désir homosexuel, l'imitation bascule dès lors, de façon assumée et certainement ludique, du côté de l'irrévérence, voire du blasphème.

Mais qu'importe finalement l'objet du désir ? Celui-ci en change-t-il la nature ? Ou l'intensité ? Ou la légitimité ? Assurément pas.

No deploro el amor, que me fue ajeno ;
sino el deseo, que redime, invierte
y modifica todo lo que toca.¹

Dans ce tercet, fragment d'un sonnet où le sujet, sentant la mort proche, fait le bilan dérisoire de sa vie, le désir est bien cette pulsion dont nous ne saurions ni ne voudrions même nous libérer. En ce sens, le corps du désir, qui parfois – et seulement parfois – se réduit au désir du corps de l'autre, est, tout bien considéré, ce qui nous élève.

Françoise MOULIN CIVIL

GRELPP

Université de Cergy-Pontoise

¹ Severo SARDUY, « Recuento », *Un testigo perenne y delatado* (1993), *op. cit.*, I, p. 224.

APPARITIONS ET PROFANATIONS DANS *CONSTANCIA Y OTRAS NOVELAS PARA VÍRGENES* DE CARLOS FUENTES

On appelle Unheimliche tout ce qui devrait rester caché, secret, et qui se manifeste.

Schelling, 2, 2, 649, cité par Freud dans « L'inquiétante étrangeté ».

La troublante confusion entre l'inanimé et l'animé qu'étudie Freud dans le conte d'Hoffmann, « L'homme au sable », pour créer son concept de l'*unheimliche* ou « inquiétante étrangeté »¹, soit l'irruption angoissante de l'étrange dans l'univers familier ou intime du sujet, donne lieu à diverses variations narratives dans *Constancia y otras novelas para vírgenes* de Carlos Fuentes². Dans l'œuvre d'Hoffmann, l'étudiant Nathanaël tombe amoureux d'une poupée nommée Olympia qu'il prend pour la fille en chair et en os de son voisin, le professeur Spalanzani. Incapable de renoncer à son illusion amoureuse, il deviendra fou.

Dans *Constancia*, c'est tout d'abord le motif, assez semblable à celui du conte d'Hoffmann, du mannequin de bois représentant une femme, d'autant plus idéale et désirable qu'elle est « autre » et impénétrable, qui est prétexte à l'intrigue de « La Desdichada ». Mais ce mannequin de vitrine s'avèrera être une figure d'autel de la Vierge en pleurs. Ce « personnage », si l'on peut dire, de « La Desdichada » au surnom nervalien revêt de multiples sens symboliques dans la nouvelle de Carlos Fuentes. On ne saurait mieux illustrer combien la fiction enchevêtre de procédés narratifs et d'allusions à diverses œuvres littéraires – et non-littéraires – pour condenser son expression et renforcer son efficacité symbolique dans *Constancia*. En effet, la manière dont la nouvelle s'approprie le motif central du conte d'Hoffmann, et sans nul doute l'interprétation freudienne de « L'homme au sable », en l'associant à l'allusion aux écrits de Nerval, dont notamment le sonnet intitulé « El Desdichado », permet de symboliser la question de la représentation au-delà de l'interrogation sur la nature du désir que pose l'intrigue. Plus que d'une ironie parodique, « La Desdichada » fait montre d'un humour poétique. Car l'allusion plus ou moins explicite à des œuvres connues et commentées – l'une romantique, l'autre symboliste –, qui jouent des registres du fantastique et du symbolisme, réclame comme de bien entendu la complicité du lecteur. Celui-ci, reconnaissant les codes des œuvres qu'invite Carlos Fuentes dans sa nouvelle, est à même d'apprécier l'esprit ludique de « La Desdichada » tout en percevant que cet alliage de matériaux esthétiques traduit autrement ce que le conte premier, celui d'Hoffmann, mettait symboliquement en question. Ainsi, la parodie poétique vient-elle surenchérir sur le symbolisme de la fable. Autrement dit, la parodie, ou le jeu intertextuel, se substitue à un discours méta-fictionnel, qui reste implicite, sur les vertus expressives du symbolisme. Si le mannequin appelé « La Desdichada » par les deux étudiants est transfiguré en femme grâce à leur désir poétique ; si le mannequin est aussi une figure d'autel représentant la Vierge ; si même les mannequins et les statues peuvent « se réincarner » symboliquement et apparaître sous une identité profane et une autre sacrée, que

¹ Cf. Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, copyright pour François STIRN, « L'inquiétante étrangeté Freud », Paris, Hatier, coll. Profil Philosophie, janvier 1987.

² Carlos FUENTES, *Constancia y otras novelas para vírgenes*, México, Fondo de Cultura Económica, col. Tierra Firme, 1990.

dire des « réincarnations » ou des retours littéraires d'autres œuvres, celles d'Hoffmann et de Nerval, voire celle de Freud, dans la nouvelle intitulée « La Desdichada » ? L'intrigue et les allusions intertextuelles se glosent l'une l'autre, affirmant des amours littéraires : ceux des personnages, ceux de l'auteur. Amours passionnelles dont l'expression se fait violente. On comprendra que le ludisme symbolique de l'intrigue, dont un épisode correspond à la quasi-destruction du mannequin par l'un de ses soupirants dépité, renvoie à la violence poétique qu'exerce la nouvelle à l'égard des œuvres parodiées mais aussi à cette autre violence profanatrice qui fait de la Vierge un personnage féminin s'incarnant dans d'autres femmes tout au long des nouvelles de *Constancia*. Car l'hypotexte du livre, c'est aussi et d'abord l'Évangile, depuis la Fuite de la Sainte Famille jusqu'à la Crucifixion et à la Résurrection du Christ, et les nouvelles suivent symboliquement le calendrier religieux catholique depuis la Nativité jusqu'à la Pâque. La tradition littéraire que recueille *Constancia* embrasse résolument les livres sacrés de la culture hispanique. On ne saurait trouver de meilleures fables dans l'œuvre de Carlos Fuentes sur le rapport de la création à la tradition, qui n'est aux yeux de l'écrivain ni « rigide, [ni] sacrée, [ni] intouchable »¹.

Les autres nouvelles de *Constancia* juxtaposent dans les univers de la fiction les images de la Vierge ou de l'Enfant Jésus, sous forme de statues, et les identités symboliques virginales de certains personnages féminins et masculins. Constancia, la pieuse andalouse mariée au Dr Hull, s'agenouille sur son prie-Dieu amené d'Espagne pour faire ses dévotions à la Vierge sévillane de la Macarena. Or, le narrateur découvrira que son épouse Constancia n'est ni espagnole ni catholique ni vivante mais juive, russe et fantomatique. Elle acquiert en outre la valeur symbolique d'une incarnation de la Vierge. Si dans cette nouvelle, la première du livre, le fantastique religieux ne joue pas sur l'incarnation paradoxale de la statue de la Macarena en femme par le biais d'une métalepse, une continuité symbolique par métonymie est établie entre les figures féminines de la Vierge et de Constancia par le truchement de l'image sainte de la Vierge. En effet, au moment où survient la mort de son voisin Plotnikov – son mari, apprendra-t-on –, Constancia court prier la Vierge dans sa chambre et meurt momentanément. Le terme de « figures », qu'emploie volontiers Carlos Fuentes dans ses essais, au lieu de celui de « personnages », semble en effet plus approprié pour ces nouvelles, car Constancia, au nom allégorique, s'avère aussi emblématique que la Vierge elle-même. Par ailleurs, le doute intellectuel propre à un conte fantastique traditionnel tel que celui d'Hoffmann, lorsqu'un personnage ne peut démêler l'animé de l'inanimé, est ici transféré dans un esprit ludique au trouble qui naît de l'assimilation entre la « figure de la Vierge » et le personnage de Constancia. En effet, dans l'univers de la fiction le narrateur protestant voit avec une condescendance attendrie la statue de la Macarena comme une figure exotique – une idole – de la piété catholique tandis que son épouse est bien sûr à ses yeux une personne. Il ne confond donc pas, et cela a déjà été dit plus haut, la méta-représentation avec la réalité non plus qu'avec le divin ; cependant il sera converti malgré lui, asservi par la présence absente de la Vierge dans sa vie. Les équivalences symboliques – les allégories malicieuses – du fantastique religieux se moquent des conventions réalistes, car aucun personnage féminin n'est ce qu'il a l'air d'être et que toutes les identités de Constancia renvoient à la Vierge. Mais cette figure culturelle est en quelque sorte ramenée à son identité historique première : Constancia Hull, andalouse et catholique, est Constancia Plotnikov, une jeune femme juive ; de même, le substrat de la reli-

¹ Cf. le commentaire suivant de Carlos Fuentes dans *Geografía de la novela* : « Pues el pasado no es la tradición rígida, sagrada, intocable invocada por los ayatolas para condenar a Salman Rushdie », Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 27.

gion du Livre apparaît-il sous la référence au catholicisme à travers l'association dans la nouvelle entre la Fuite de la Sainte Famille et la Fuite en Egypte, toutes deux reliées à la fuite en Amérique de la famille Plotnikov. La constance revendiquée par la fable est bien la continuité d'une culture dans les perpétuelles métamorphoses de ses mythes.

Ainsi, l'accent mis par ce fantastique religieux sur la constance de la Vierge dans l'histoire culturelle occidentale évoque-t-il avec humour la croyance et, avec une certaine empathie, la foi, soutenue par la piété sensuelle du catholicisme. Il invoque surtout, à travers le symbolisme ludique des avatars animés et inanimés de la Vierge, sa propre ferveur littéraire dans les représentations d'une figure dont la valeur symbolique a persisté des siècles durant.

« Gente de razón » va plus loin encore dans l'arrachement violent de figures de la Vierge et des vierges à l'histoire de leur représentation, car elles sont empruntées à l'un de leurs auteurs. Les tableaux de Zurbarán représentant Sainte Lucie, Sainte Agathe, Sainte Apollonie et la Vierge produisent dans l'intrigue des « figures » avec lesquelles l'un des héros architecte sera obligé de cohabiter et même de forniquer dans un couvent caché. Si le nom du peintre n'est pas mentionné dans la nouvelle, la couverture de l'édition de *Constancia y otras novelas para vírgenes* au Fondo de Cultura Económica reproduit *La Inmaculada Concepción* de Francisco Zurbarán. Et les vierges martyres peintes par le maître espagnol font partie des illustrations, choisies par l'auteur pour leur valeur emblématique dans l'histoire culturelle hispanique, de l'édition de *El espejo enterrado* par la même maison. Dans « Gente de razón », la fiction, sans passer par la métalepse classique où un personnage contemplant un tableau serait rejoint dans sa réalité par le personnage représenté, procède donc à un emprunt parodique, car profanateur, des personnages sacrés naguère peints par Zurbarán. L'intrigue allie symboliquement la dévotion des gens du peuple aux blasphèmes des personnages sacrés eux-mêmes : l'Enfant Divin insulte les vierges martyres ; la Vierge réclame un coït au visiteur afin de procréer un nouvel enfant pour remplacer celui qui est promis à la mort. La violence définit le contact entre l'architecte et les habitants du couvent lorsque, après avoir été ignoré par ces corps en mouvement et réduit à leur contemplation, il est frappé par le bâton de l'une des saintes. Cette violence permet sa participation ultérieure au mystère auquel il assistait sans en pénétrer la nature. Car le personnage est ravi, au sens fort du terme, par les scènes qui se déroulent sous ses yeux. Le ravissement de Carlos María Vélez connote, avec une ironie symbolique, l'effroi que suscite en lui l'incompréhensible beauté de ces femmes somptueusement vêtues qui portent leurs organes arrachés lors de leur martyre. Or cet effroi esthétique se mêle sans discernement à la révélation du mystère qui est faite à cet incrédule homme de raison. Ainsi, la nouvelle propose-t-elle une allégorie de l'intensité religieuse initialement exprimée par la beauté des tableaux de Zurbarán.

L'interprétation profanatrice que la nouvelle fait de ces tableaux par leur transfiguration narrative, par leur *animation* pourrait-on dire, relève d'une attitude parodique d'autant plus ironique que leur caractère de « tableaux vivants » est implicitement mis en exergue. Le passage progressif de l'image statique référentielle au dynamisme et à l'action des figures représentées qui deviennent personnages est d'abord souligné par le hiératisme des gestes que contemple l'architecte. Puis, dès le moment où il a été touché et même frappé par l'une des femmes – dès le moment donc où le personnage entre dans cet univers autre et contigu qu'il a sous les yeux – les gestes des vierges se transforment en actes. Le récit fait abstraction du procédé de la métalepse grâce une inversion de cette transgression classique de la frontière qui sépare l'univers de la représentation de l'univers où l'on représente. En effet, c'est le

spectateur, l'architecte, qui a pénétré dans l'univers de l'art et non l'inverse, d'abord, en entrant dans le couvent ; ensuite, en voyant les vierges ; enfin, en répondant au désir de la Vierge. La parabole semble surenchérir avec humour sur le fameux propos de Saint Thomas qui veut « voir pour croire ». Mais sans doute peut-on déceler aussi dans le coup de bâton que reçoit l'architecte un acte qui évoque parodiquement la parabole zen où le maître frappe son disciple pour lui faire comprendre qu'on ne peut prouver les mystères de la sagesse par le raisonnement. L'acte renvoie encore de façon burlesque, dans le registre des histoires de fantômes que dévoie *Constancia*, aux fameux « esprits frappeurs » qui hantent les demeures selon une croyance populaire non seulement mexicaine mais occidentale. Quoi qu'il en soit, la manifestation concrète de la réalité matérielle des vierges qui « apparaissent » à l'architecte dans le couvent secret produit un effet comique : l'existence réelle des saintes est confirmée par ce qui « frappe ». La nouvelle aboutit ainsi à une allégorie sur la pleine réalité présente de l'art créé dans le passé et des symboles religieux qui y sont représentés. « Gente de razón » remet symboliquement la religion et l'art à leur place : dans le présent de la culture et parmi les vivants. Il faut donc que l'art du récit mette à sac de célèbres tableaux de Zurbarán et y ravisse les figures sacrées de la Vierge et des vierges martyres pour en faire des personnages profanés et profanateurs. La représentation littéraire de la représentation picturale affirme que les arts communiquent entre eux, que les temps dialoguent et que l'art ne cesse de s'ajouter au monde.

Le récit de « Gente de razón » révèle *in fine* les liens familiaux et sacrés qui lient les jumeaux Vélez à leur amoureuse idéale, Catalina Ferguson : ils sont frères et sœur et leur mère disparue ou cachée évoque la Vierge. Ces « gens de raison » font donc partie d'une même « sainte famille » tout en étant les protagonistes de l'Histoire. Cependant, la nouvelle ne fait pas de ses personnages sacrés empruntés à l'œuvre de Zurbarán de véritables protagonistes. En effet, les vierges martyres, la Vierge et l'Enfant qui se manifestent dans le couvent triplement clos se trouvent certes sur le devant de la scène face à Carlos María Vélez ; la Vierge et l'Enfant apparaissent dans le chantier mais leurs interventions dans l'intrigue, quoique visibles et actives, restent des épiphanies, soit des manifestations de ce qui aurait dû rester caché. Le récit de « Viva mi fama », au contraire, élabore une histoire fictive autour du torero Pedro Romero, personnage historique dont Francisco de Goya fit un portrait et qu'il représenta dans des gravures de sujet tauromachique¹. Son pendant féminin, l'actrice Elisia Rodríguez « La Privada » semble n'être en revanche que l'écho fictif d'une comédienne dont Goya fit

¹ Cf. Pierre GASSIER et Juliet WILSON, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, préface de Enrique Lafuente Ferrari, Dolfín du Livre, Paris, Editions Vilo, 2^e éd, 1978. La gravure 30 de la série « Tauromaquia » porte le titre suivant : « Pedro Romero matando a toro parado » et est datée de 1815-1816. Une autre gravure intitulée « El picador » c/ 1788-1787, représenterait Pedro Romero. Le portrait de Pedro Romero est daté « c/1795-1798 ». Il est accompagné du commentaire suivant : « Originaire de Ronda (province de Malaga), Pedro Romero fut un des plus célèbres toreros de son temps. Avec son frère José Romero, il créa l'art moderne de la tauromachie. Durant les vingt-trois années de sa carrière il aurait tué, dit-on, près de 6000 taureaux sans jamais être blessé. Tout à la fin de sa vie, en 1830, Ferdinand VII le nomma directeur de l'Ecole de Tauromachie de Madrid », *ibid.*, p. 228.

On précisera que la légende de Pedro Romero fait l'objet de nombreuses variations dans le récit de « Viva mi fama » où sont répétées les données mythifiées de la biographie du torero. Le portrait de Pedro Romero fait par ailleurs partie des illustrations de *El espejo enterrado* où Carlos Fuentes se livre à une ekphrasis du tableau, voyant dans la figure du matador un exemple de la beauté masculine espagnole et du génie de son époque. Cf. Carlos FUENTES, *El espejo enterrado*, *op. cit.*, p. 25-27.

deux portraits : María del Rosario Fernández « La Tirana »¹, ludiquement mentionnée dans la nouvelle où elle apparaît parmi les rivales de « La Privada ». Le récit prête par ailleurs à Elisia nombre de traits empruntés aux portraits de diverses personnalités telle la duchesse d'Albe ou à des figures féminines anonymes de *Majas* représentées par le peintre. En ce sens Elisia Rodríguez est une quintessence de la féminité goyesque. Se mêle à l'intrigue Goya lui-même, dont on connaît les autoportraits. De fait, les personnages de « Viva mi fama » correspondent davantage à ceux des portraits ou des autoportraits de Goya qu'à leurs modèles historiques référentiels. Ainsi, la fiction joue d'emblée sur la représentation au carré et dérober ses personnages au peintre. Cependant la nouvelle invente un double contemporain, Rubén Oliva, au torero Pedro Romero. Le récit fantastique semble motivé par un rêve dominical de Rubén Oliva, à demi endormi devant son téléviseur où s'est manifesté le taureau noir de la publicité du brandy Osborne. L'histoire rêvée se déroule sur une semaine (sainte). Rubén Oliva rencontre d'abord la belle Elisia sur la promenade de la Castellana et passe la nuit du dimanche au lundi avec elle, mais les amants sont surpris par l'apparition monstrueuse d'un homme sans tête qui barbouille de peinture le visage et le corps d'Elisia, l'effaçant et le redessinant. La partie du récit correspondant au mardi fait successivement les trois portraits narratifs des personnages du XVIII^e siècle, reprenant les traits que leur a donnés Goya, leur ajoutant des traits biographiques qui permettent d'élaborer l'intrigue autour d'un triangle amoureux où le peintre joue le rôle du voyeur et de l'amant jaloux du couple spectaculaire que forment le torero et la comédienne. Suivent les aventures de Rubén Oliva de retour dans sa ville natale : Ronda, où naquit Pedro Romero et dont les arènes du XVIII^e siècle sont connues pour leur harmonie architecturale. Le rêve diurne de Rubén Oliva connaît un dénouement dans ces arènes où, le dimanche, il trouve une mort glorieuse lors d'une corrida. Or cette mort coïncide avec celle de Pedro Romero, deuxième *suerte* offerte par la fiction au torero historique qui mourut paisiblement au XVIII^e siècle et dont la légende veut que ce fût sans une égratignure. On reconnaîtra dans le récit de cette mort du torero sous ses deux avatars des réminiscences de poèmes élégiaques consacrés à des matadors, celui de Rafael Albertí : « A Joselito en su gloria », et celui de Federico García Lorca : « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías ».

« Viva mi fama » tire de surcroît son titre de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, cité en épigraphe : « Muera yo, pero viva mi fama ». La singularité de la nouvelle dans l'ensemble que constituent les cinq récits de *Constancia* procède de sa manière à la Goya, qu'a identifiée le poète José Emilio Pacheco en la qualifiant de « caprice espagnol » de Carlos Fuentes². En effet, « l'inquiétante étrangeté » dont la parodie fantastique religieuse recueille les traits dans le livre relève ici ouvertement du « songe de la raison [qui] produit des monstres ». On sait que cette phrase apparaît dans la célèbre gravure numérotée 43 de la série des « Caprichos ». Mais la légende intégrale de la gravure, écrite au dessous par le peintre dans un manuscrit conservé au Musée du Prado à Madrid, est plus complexe : « La fantaisie privée de la raison produit des monstres impossibles : alliée à celle-ci, elle est la

¹ Cf. Pierre GASSIER et Juliet WILSON, *op. cit.*, p. 228. Les portraits de María del Rosario Fernández « La Tirana » sont respectivement datés de 1794 et de 1799. Ce dernier porte la mention « La Tirana / Por Goya / ã 1799 ». L'actrice mourut en 1803.

² Cf. José Emilio PACHECO, « La ciudad de la novela », *Nexos*, México, agosto de 1990, 13 (152), p. 85.

mère de tous les arts et l'origine de ses merveilles »¹. Le narrateur de « Constancia » évoque la phrase dans le préambule de son récit. Or la version qu'il en donne semblera antiphrastique à qui ne connaît pas le texte intégral du commentaire de Goya :

El orden es la antesala del horror y cuando mi esposa, española, revisa un viejo álbum de Goya y se detiene en el más célebre grabado de los *Caprichos*, yo no sé si debo perturbar su fascinación, comentando :

– La razón que nunca duerme produce monstruos.²

De fait, *Constancia y otras novelas para vírgenes* dans son entier glose le commentaire dont le peintre a accompagné son « Caprice », tout en parodiant les effets de fiction que Freud a commentés pour définir « l'inquiétante étrangeté ». En ce sens, le livre acquiert le caractère d'un manifeste artistique des plus ludiques qui revendique l'art comme alliance de la raison et de la fantaisie. L'esthétique parodique de « Viva mi fama » ne recule par ailleurs devant la représentation d'aucun monstre, dont le premier n'est autre que ce « monstre sacré » qu'est Goya. En effet, le personnage du peintre apparaît tantôt vivant, tantôt dans son existence fantomatique où il est dépourvu de tête. Cette dernière caractérisation reprend plaisamment dans la fiction une anecdote historique que rapporte Carlos Fuentes dans *El espejo enterrado*³ : la mésaventure que connut le cadavre de Goya, lequel, enterré à Bordeaux, fut retrouvé sans tête lorsque le gouvernement espagnol réclama ses restes en 1899. Par ailleurs, la fièvre créatrice du personnage fictif du peintre violente monstrueusement ses modèles dans le récit : pour exemple, le passage où il surgit dans la chambre d'Elisia et en détruit l'image – ou la personne ? – tout autant qu'il la crée. La nouvelle s'amuse ainsi à violer constamment les conventions de la vraisemblance qu'il semble avoir établies, faisant passer ses personnages du statut de personnes à celui d'images, tout comme ils sont tantôt vivants, tantôt fantômes, ou incarnés tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre de leurs avatars. De fait, ils sont toujours hybrides de par leur statut de représentations de représentations. La nouvelle souligne ainsi de manière drolatique la constance du rôle que joue Goya dans la culture espagnole depuis le XVIII^e siècle. L'allégorie narrative symbolise la vie présente de ce que le peintre sut reconnaître et, par là, créer et transmettre des figures emblématiques de l'Espagne de son temps. À travers les tableaux et les gravures de Goya dont elle s'inspire, « Viva mi fama » dialogue avec l'histoire de la culture espagnole au long de deux siècles.

Plus encore que ses tableaux et ses gravures, la nouvelle emprunte à Goya l'esprit de son œuvre qu'elle interprète au moyen de la fiction. « Viva mi fama » traduit en récit l'art hybride dont se réclamait le peintre, ce langage plastique qui allie l'idéal de la raison des Lumières à la fantaisie souvent sombre et sarcastique de l'imaginaire. Goya, comprend-on, a peint et gravé la grâce lumineuse d'une société qui mettait en spectacle sa recherche de nouvelles mœurs tout autant que les ombres grotesques ou sinistres des conduites morales et politiques qu'elle permettait. La nouvelle arrache les images créées par le peintre à la raison interprétative et sacralisante de l'histoire de l'art pour en présenter la fantaisie réflexive au peuple des lecteurs

¹ Cf. GOYA, *Los caprichos, Dibujos y aguafuertes*, Madrid, Central Hispano/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía nacional, 1994, « Capricho 43 », planche sur page non numérotée. L'édition précise que les commentaires du Manuscrit du Musée du Prado, dont fait partie cette légende, portent le titre suivant : « Explicac. de los Caprichos de Goya escrita de su propia mano ». Le texte original est le suivant : « La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles : unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas ». C'est nous qui traduisons.

² Carlos FUENTES, *Constancia y otras novelas para vírgenes*, *op. cit.*, p. 11.

³ Cf. Carlos FUENTES, *El espejo enterrado*, *op. cit.*, p. 242-243.

contemporains de Carlos Fuentes. Tout comme Goya aurait, selon le romancier, fait les présentations de rigueur entre le peuple et l'aristocratie madrilène de son époque. À l'image de cette communication entre mondes différents que réussit l'œuvre du peintre, les épiphanies narratives de *Constancia y otras novelas para vírgenes* prétendent rappeler la présence contemporaine des figures plastiques créées par des auteurs anonymes ou de grands maîtres, dans leur fraîcheur fantomatique et leur espièglerie « d'esprits frappeurs ». Ce dialogue irrespectueux de la fiction avec les œuvres picturales et littéraires du passé se fait fort de vaincre l'oubli raisonnable dans lequel les tient la présomption des temps qui courent sous couleur de mémoire et de conservation.

Florence OLIVIER

GRELPP

Université du Val de Marne-Paris XII

DESEO Y FRUSTRACIÓN EN *EL OBISPO LEPROSO* DE GABRIEL MIRÓ

1 – En sus dos novelas *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, Gabriel Miró ha recreado el ámbito de una ciudad levítica, sujeta a un pasado definitorio, dominada por una iglesia estancada en la tradición, donde todo funciona mediante el binomio bien-mal, establecido por ella.

Para que las gentes « funcionen » según estas medidas, no queda otra alternativa que la represión. La represión – sobre todo – de las faltas más graves que se pueden cometer en ese mundo : las que se relacionan con la sexualidad.

Pero, al mismo tiempo, la ciudad en que Miró nos sitúa, Oleza (Orihuela), enclavada en el Levante español, es una ciudad cálida, sensual, perfumada por los aromas profundos de una naturaleza exuberante, bañada por una luz y un sol enervantes y provocadores. El choque entre la represión obligada y la seducción del ambiente en los sentidos produce unos personajes atormentados en lo más íntimo de su ser, infelices, tullidos moralmente, que Miró revela con un realismo casi doloroso.

Las dos obras son novelas sin protagonista. Aunque algunas figuras sobresalen más que otras, cualquiera de ellas está sujeta a semejantes condiciones. De su estructura psíquica depende el desarrollo de sus patologías con mayor o menor intensidad.

2 – Cuatro de estos personajes, que constituyen una familia, van a ser el objeto de este estudio. Álvaro Galindo, que no es oriundo de Oleza, sino de otro pueblo próximo, es un convencido carlista, que ha arribado allí por cuestiones de « la causa ». Pero en Oleza contrae matrimonio con la rica heredera Paulina Egea, hija única de un hombre viudo, inocente e indefenso. Con él llega su hermana Elvira, rígida y torturada, ardiente e insatisfecha. Pablo, el hijo de la pareja, es dulce y sensual como la madre, pero heredero de la « voluntad » paterna.

El matrimonio de Álvaro y Paulina ha sido planeado por los carlistas y por el clero tradicional de Oleza, que han convencido a Daniel Egea, el padre, de la bondad de ese enlace. Los motivos de la elección de Álvaro están sutilmente insinuados : « No era rico, y había de luchar por los ideales de ‘Dios, Patria y Rey’ y por el pan de su casa »¹.

3 – « La conducta sexual de una persona constituye el ‘prototipo’ de todas sus demás reacciones »². Álvaro Galindo, el varón puro a los cuarenta años³, acoge a su esposa « con medidas exactas y éticas, velando lo demás y sellándolo con su mismo sacrificio irremediable »⁴. Su relación sexual con Paulina, cumpliendo con el propósito único de reproducción, ha sido

¹ Gabriel MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel*, in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, p. 725. Algunos críticos han hecho hincapié en este detalle. Por ejemplo, Ian MACDONALD (ed.), *El obispo leproso*, Ali-cante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1993 : « Álvaro ‘no era rico’ y Don Daniel poseía la casa heredada de más renombre en Oleza », p. 419, nota 214.

² Sigmund FREUD, La moral sexual « cultural » y la nerviosidad moderna, in *Obras completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 1258.

³ « ¡ Ahora cumple los cuarenta, la justa edad de matrimonio en un varón puro ! », Gabriel MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel*, in *Obras completas*, op. cit., p. 725.

⁴ *Ibid.* p. 781.

« por única vez »¹. Su « virtud » lo lleva a instaurar la idea de que es un elegido de Dios para salvaguardar la vida primorosa de su mujer. Pero esta idea se tambalea cuando, a pesar de él mismo, sus sentidos se despiertan y lo invade el deseo, un deseo « como llama ardiente que lo devoraba hasta los huesos »². Un deseo nacido en parte de sus fantasías, al imaginarla casada con un hombre joven y apasionado. Fantasía que procede de una privación, que equivale, según Lacan, a una frustración, a una castración pues³.

Esta será la tónica en la sexualidad de Álvaro Galindo : una parte de su personalidad manifestará deseos, otra parte se opondrá, rechazándolos. Todo ello origen de un conflicto neurótico, donde la frustración es la causa, ya que siempre desagradarán a una parte, la que obliga a la libido a buscar otros caminos que siempre desagradarán a la otra parte de la personalidad⁴.

La prolongada virginidad de Álvaro Galindo ha tenido que ser mantenida sólo por medio de una absoluta represión : represión que consiste, según la definición freudiana en « rechazar y mantener alejados de lo consciente a determinados elementos »⁵.

Para que el deseo de Álvaro se desencadene no es necesaria la presencia de su mujer : el alejamiento es también un incentivo, así como lo intacto de su belleza. Y una vez más se evidencia el papel que cumple la fantasía. Pero entre el goce imaginado y la realidad se inserta la inflexibilidad de este hombre, que castra su pasión de manera tan contundente que impide hasta la más mínima expresión de ella⁶. La fantasía es aquí la que origina una engañosa energía del instinto, lo cual no conduce sino a un estancamiento de la frustración de la satisfacción.

El nombre del hijo de Álvaro será Pablo (o Saulo), « el deseado ». Con su nacimiento la belleza de la madre se acentúa. Y el padre comienza a padecer sospechándola deseable para otros. Como consecuencia de su sufrimiento se produce en él un desdoblamiento en el que se presenta un otro, que sería capaz de gozar de su mujer. Y lo odia y lo teme al mismo tiempo ; y odia también a su esposa como causante de su tortura íntima⁷. El antagonismo entre el yo y lo inconsciente reprimido se hace evidente en su actitud⁸.

¹ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso, in Obras completas, op. cit.*, p. 885.

² Gabriel MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel, op. cit.*, p. 781.

³ « La castración quiere decir que es preciso que el goce sea rechazado, para que pueda ser alcanzado en la escala invertida de la Ley del deseo », Jacques LACAN, *Escritos I*, México, Siglo XXI Editores, 1977, p. 338. Cf. también p. 279.

⁴ Cf. Sigmund FREUD, *Lecciones introductorias al Psicoanálisis, Lección XXI, in Obras completas, II, op. cit.*, p. 2340.

⁵ Sigmund FREUD, *La represión, in Obras completas, II, op. cit.*, p. 2054.

⁶ « Lejos, ahora, de Paulina, amaba lo intacto de su hermosura, sabiendo que al lado de ella se interpondría entre todo su goce la inflexibilidad que le espiaba y le quitaba la pasión hasta de sus ademanes y de sus ojos, dejándole el desabrimiento, la timidez enjuta de su pasada juventud atormentadamente virginal », *Nuestro Padre San Daniel, op. cit.*, p. 702.

⁷ « El esposo buscaba a ese otro en sí mismo y la guardaba de él aborreciéndolo, y, algunas veces, aborreciéndola también a ella », *ibid.*, p. 803.

⁸ « Quien posee algo precioso teme la envidia y el deseo de otros y proyecta en los demás la envidia que había sentido en el lugar de los otros », cf. Sigmund FREUD, *Lo siniestro, in Obras completas, III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2483-2505.

Aunque no existe seguimiento de lo que sucede en el seno de la familia Galindo, se puede deducir que la situación no ha cambiado con los años. Sólo el hijo se va convirtiendo en adulto, pero los demás no parecen evolucionar. El padre continúa experimentando sus celos patológicos. Para evitar que Paulina sea vista por otros se ha establecido una situación de control : la salud de ésta. El marido y su hermana manejan su estabilidad y logran convencerla de su debilidad física. Ella lo acepta mansamente¹. Parece renunciar, lo que produce en Álvaro una atracción más violenta por ella, poseedora ahora « de una hermosura apasionada y nueva ; un principio de plenitud de mujer [...] Nunca había poseído ese cuerpo de mujer en su mujer. Y la miraba con rencor como si Paulina perteneciese a otro hombre »². Sentimientos tan exacerbados que llegan a precipitar una crisis : « Se le torcía la boca con un temblor de poseído. Y agarró los cristales de la ventana del huerto y los cerró con un ímpetu espantoso »³.

La hermana y los amigos lo dejan solo con la esposa aturdida, que comienza a desvestirse sin reservas, revelando con descuido su cuerpo : « la cadera opulenta y firme, los pechos trémulos y perfectos, la espalda, los muslos... Así la vería un amante, otro marido »⁴.

El deseo – « abyecto » para él – lo invade ; lo siente como llama en la piel, en las sienes, en el cuello, en el costado : « ¡ Si hubiera podido hablar con su voz, la suya, para decir su nombre y amarla como ahora ! ; pero llamarla hubiese sido desconocerse a sí mismo y espantarla a ella »⁵.

Cuando Álvaro Galindo se ve obligado a repudiar a su hermana (de lo que se hablará después), tiene que ceder ante su familia cumpliendo finalmente el deseo de ellos : retirarse a vivir en el « Olivar ». Pero eso exige renunciar a los suyos : a la compañía de la hermana, al ardor de « la causa », a la relación con los eclesiásticos.

Mas su aislamiento no lo puede cambiar : no le permitirá « la dulzura de sentirse »⁶. Su dureza de piedra no se alterará. Su horror al pecado se perpetuará.

4 – « Aun antes de que el alma desee hay en ella algunas nociones que son como las formas y las razones por las cuales se juzga si las cosas son deseables »⁷.

La primera vez que Paulina oye hablar de Álvaro Galindo y de sus empresas, se lo imagina como un guerrero de las Cruzadas : « Lo veía con túnica blanca y cota de oro, venera de fuego en el costado y casco y lanza de lumbres y victorias »⁸.

¹ Freud ha observado que, efectivamente, la enfermedad surge, muy relacionada con repulsas sexuales y apremios del instinto, pero esta enfermedad, como recurso, no resuelve el conflicto sino que intenta eludirlo transformando las ideas libidinosas en síntomas. Cf. Sigmund FREUD, *Tres ensayos para una teoría sexual* (4), « El instinto sexual en los neuróticos », in *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1188-1191.

² Gabriel MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 803.

³ *Ibid.*, p. 804.

⁴ *Idem.*

⁵ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 885.

⁶ *Ibid.*, p. 934.

⁷ Marsilio FICINO, *Comentario al Banquete de Platón*, Mendoza, Instituto Nacional de Cuyo, 1968, p. 122.

⁸ Gabriel MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 724.

Al conocerlo, sólo vio una frente huesuda y helada, una barba « más de fray que de galán caballero »¹. Pero lo que le conmueve es la mirada, una mirada que la estremecía temerosamente, pero que al mismo tiempo le ocasionaba « un miedo inefable de felicidad »².

La mirada y los ojos son un símbolo constante a lo largo de la narración. En primer lugar están los ojos de la imagen de San Daniel, famosos por implacables³, que se mueven señalando a los pecadores. Los ojos de Álvaro Galindo se parecen a los del santo, como han observado muchos olecenses. En la relación con Paulina serán un elemento de dominio, semejante al que ejerce el santo con los habitantes de Oleza. El temor o el control por medio de la mirada está estrechamente relacionado con el complejo de castración⁴, y así es la forma con que Álvaro controla la relación familiar.

Paulina era virgen no sólo de cuerpo, sino también de alma : « La orfandad de madre, las tristezas imprecisas, el contacto tan sensitivo de la naturaleza, todo se le comunicaba ahora a través del padre »⁵. Álvaro es el primer hombre que conoce y del que sabe muy poco ; el misterio que representa para ella enciende su naturaleza : « Pronunciar el nombre de don Álvaro, oír su voz y sus pisadas, nada más presentirle, era para Paulina de un delicioso sobresalto [...] pero el nombre, el recuerdo y el anuncio del amado le prometían mayores bienes y dulzuras que su misma presencia »⁶. Sensaciones que son, en realidad, una forma de deseo, de demanda de amor (demanda que, por cierto, no será cumplida). Es, además, demanda de una presencia o de una ausencia, donde la relación primordial con la madre – ausente en este caso – tiene un lugar significativo. Un espacio en el que « la relación sexual ocupa ese campo cerrado del deseo, y va en él a jugar su suerte »⁷. Un espacio en el que cada uno de los participantes no puede bastarse por ser sujetos de la necesidad, ni objetos del amor, « sino que deben ocupar el lugar de causa del deseo »⁸.

La demanda es la que tiene el poder de satisfacer y es demanda de amor, con el poder de reducir el deseo a demanda. Pero que desde antes del matrimonio no será satisfecha, porque « aparecía don Álvaro y [ella] quedábase contenida y callada »⁹. Porque la presencia del que « parecía sólo de hueso y de barba con el pliegue de su ceño indomable »¹⁰ lleva en sí un rechazo total a cualquier deseo o demanda. De donde se puede deducir una intuición inconsciente previa en el deseo de la novia, que ella no reconoce, pero algunos de los que la rodean

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 751.

³ « Ojos duros, profundos, de afilado mirar, que atraviesan las distancias de los tiempos y el sigilo de los corazones, sobrecogen y rinden a los olecenses », *ibid.*, p. 697.

⁴ Cf. Sigmund FREUD, *Lo siniestro*, in *Obras completas*, III, *op. cit.*, p. 2492.

⁵ Gabriel MIRÓ, *Nuestro padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 751.

⁶ *Idem.*

⁷ Jacques LACAN, « La significación del falo », in *Escritos I*, *op. cit.*, p. 284-288.

⁸ *Idem.*

⁹ Gabriel MIRÓ, *Nuestro padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 751.

¹⁰ *Idem.*

han sentido : « Eso no es un novio ; eso es un amo »¹ dice la mayordoma. Porque antes de que el alma desee hay en ella algún conocimiento que permite distinguir si las cosas son deseables².

Todo lo cual es una evidente ruptura de los procesos del afecto, si se tiene en cuenta lo establecido por los clásicos : « De manera que lo que se ama, primero se desea, y después que la cosa deseada es auida, entra el amor y cessa el desseo »³.

Gabriel Miró hace saber de la infelicidad de la esposa a través de las voces que la rodean. « Porque de seguro Paulina no era feliz »⁴, es la visión de algunos. « En mi casa siempre llora la mamá »⁵ afirma el hijo con inocencia. Se comenta su « solitaria belleza »⁶. Las mujeres chismosa dicen con cierta malquerencia : « Tiene más orgullo que una noble sin serlo ; un orgullo como si fuera feliz »⁷.

El amor frustrado de Paulina se transfiere al hijo, una necesidad « para ser del todo ella »⁸. Lo cual le hace sentir « haber llegado a madre siendo siempre virgen en su deseo »⁹. La transferencia al hijo de su amor adulto frustrado podría ser una consecuencia de intensas impresiones infantiles. Pero, en este caso, parecería mejor responder al fracaso de sus anhelos juveniles¹⁰.

Sin embargo, los instintos de Paulina conservan, a pesar de todo, su vitalidad. Las fiestas religiosas de Semana Santa encienden los corazones y despiertan la sensualidad. « Paulina sentía una felicidad estremecida en la quietud religiosa del Jueves Grande : todo el día inmenso allí recogido como un aroma precioso en un vaso »¹¹. La catedral, los aromas, la música ; las familias bonitas llegadas de Madrid para las ceremonias. Y con ellas « el hermano artista y pecador »¹², que había rondado por Oleza con sus pinceles años atrás. Y Paulina, de pronto « se vio dentro de su mirada »¹³, de sus ojos azules, más viejos, más amargos. Hace diez y

¹ *Ibid.*, p. 752.

² « [...] el alma desea las cosas verdaderas, buenas, honestas, útiles. Pero nadie desea lo que no conoce. Por lo tanto aun antes de que el alma desee hay en ella algunas nociones que son como las formas y las razones por las cuales se juzga si las cosas son deseables », Marsilio FICINO, *op. cit.*, p. 122.

³ León HEBREO, *Los diálogos de amor*, Buenos Aires, Gleizer Editor, 1944, p. 29.

⁴ Gabriel MIRÓ, *Nuestro padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 803.

⁵ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 811.

⁶ Gabriel MIRÓ, *Nuestro padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 803.

⁷ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 862.

⁸ *Ibid.*, p. 873.

⁹ *Ibid.*, p. 860.

¹⁰ « La mujer no satisfecha por su marido y, a consecuencia de ello, neurótica, hace objeto a sus hijos de una exagerada ternura, atormentada por constantes zozobras, pues concentra en ellos su necesidad de amor », Sigmund FREUD, *La moral sexual « cultural » y la nerviosidad moderna*, in *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1260.

¹¹ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 860.

¹² Gabriel MIRÓ, *Nuestro padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 803.

¹³ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 863.

ocho años se habían visto ; él miraba sus labios, sus ojos, que ella entornó temblando. Para probar sus sentimientos volvió a subir su mirada y a recoger limpiamente la de él. Pero sus pensamientos la traicionan : « Pude ser la mujer de ese hombre. Si nos quisiéramos, nos marcharíamos después de nuestra boda y recorreríamos el mundo [...] ya llevaríamos diez y siete años casados desde entonces ; ¡ diez y siete años... ! »¹.

Y más tarde, en ese diálogo casi mudo, reaparece el pintor, murmurando : « ¡ Dios mío, la felicidad se pierde como la lluvia que cae en las aguas ! ¡ Por qué lloverá sobre el mar ! »².

Viernes Santo : por la noche una pequeña imagen en una hornacina visita las casas. Es San Josefíco, llegando a casa de los Galindo. La noche anterior la pasó en casa del pintor, y sabiendo éste que iría con Paulina, lo llevó a su dormitorio para pasar la noche con él. Los ojos infantiles de San Josefíco se vuelven para Paulina como los de don Álvaro o los de San Daniel. Y ella siente que no puede soportar su mirada, como las mujeres culpables. Porque recupera la mirada del pintor y su frase « ¡ Por qué lloverá en el mar ! »³. Y « se vio delante de todos, sola, iluminada calientemente »⁴ como si le hubieran acercado las velas de la procesión para sorprenderle los pensamientos.

El día termina con un abandono a la sensualidad. Paulina llora y « se sonrojó de la delicia de sus lágrimas »⁵. Lluvia sobre el mar ; agua dulce y buena, cayendo sobre la amargura y el dolor de la vida cotidiana. Pidió a Jesús que este agua cayera en su vida. Y el marido la miró duramente en su frente y en su boca. La inhibición de sus instintos no ha logrado por completo su fin ; ha fracasado parcialmente. Paulina volverá a etapas anteriores, después de haber gastado energías y de haber sufrido un empobrecimiento interior.

5 – « – ¡ No puedo y no la beso ! »⁶ es el gemido de Pablo, obligado por su padre a besar a tía Elvira.

Cuando don Daniel Egea vio por primera vez a Elvira se estremecieron sus sentimientos : « De tan casta le parecía una mala mujer ; de tan casta, de pensar constantemente en el pecado para aborrecerlo, semejaba que se le quedaban las señales »⁷.

Elvira es « verde, flaca y ardiente [...] con un brillo húmedo en sus ojos ávidos »⁸. La represión de su naturaleza por medio de la religión no es sino una excitación más para que un deseo incontenible esté siempre a punto de romper las barreras. El estrecho mundo de Oleza parece incitarla a recrear los « pecados » que allí pueden cometerse, los cuales conoce, recrea y persigue. Porque « yo me lo imagino todo »⁹, afirma con un ímpetu candente. Su constante

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 863-864.

³ *Ibid.*, p. 864.

⁴ *Ibid.*, p. 873.

⁵ *Ibid.*, p. 877.

⁶ *Ibid.*, p. 898.

⁷ Gabriel MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 758.

⁸ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 851.

⁹ *Ibid.*, p. 847.

excitación procede de una libido estancada, que se abre paso hasta su precaria satisfacción, en forma de consecuencias patológicas¹. Así, la relación con Álvaro, su hermano, tiene tintes incestuosos². Trata de protegerlo y sufre con él : « Y suspiraba y se estremecía de abnegación ». Él descansaba sus manos en sus hombros huesudos : « – ¡ Eres para mí más que un hermano valeroso y grande ! »³. Ella trata de abrazarlo, pero la represión del hermano le lleva a rechazarla⁴. En parte por la identificación con el hermano y en parte por la desviación de su libido, Elvira Galindo sufre también una atracción fuerte por su cuñada, que Miró no disimula. Poniéndose tras ella y aspirando el perfume de su respiración, « le parecía sentirla como hombre »⁵. La presencia de un abrazo entre el hijo y la madre se le hace intolerable⁶. Las fantasías eróticas de Elvira son sin duda de carácter histérico. Son fantasías procedentes de deseos nacidos de una privación. Los síntomas histéricos son expresión tanto de una fantasía masculina como de una femenina, ambas sexuales e inconscientes⁷.

Pablo, adolescente, hermoso como un ángel de Salcillo, se mueve con cierta holgura en el estrecho ambiente de Oleza. Su ser se divide entre dos mundos simbólicos : por un lado, la casa paterna, oscura y estrecha, presidida por los retratos de los abuelos, « un cuadro bordado de pelos de muerto y es el nicho de abuelo y abuela que no sé quien son »⁸. Por otro, el « Olivar », real, pero un poco imaginado, la casa del otro abuelo : « El ‘Olivar’ sí que es de mi abuelo de veras, el que se murió, y mío »⁹. Esta escisión, procedente de las graves diferencias entre la madre, la tía y el padre, tendrá como consecuencia que el niño experimente una sensualidad precoz y sentimientos opuestos desde la niñez¹⁰.

El deseo en Pablo nace también escindido : la orgía organizada por sus compañeros de estudio, a la que se siente obligado a asistir, le excita sin quererlo. Desea un milagro para evitarlo, y el milagro se produce : aparece « la monja », « la señora », María Fulgencia, la esposa jovencita y linda del profesor, que lo contempla llorando : « Pablo, Pablo : usted entre ellos ; usted que era el ‘Ángel’ mío [...] Pablo se encogió de pena y de rabia. Ella también lloró y llorando se besaban en los ojos y en la boca »¹¹.

¹ Cf. Sigmund FREUD, *La moral sexual « cultural » y la nerviosidad moderna*, in *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1256.

² Lo cual es observado inocentemente por el sobrino : « Es que la mujer y el marido parecen los otros dos », *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 811.

³ Gabriel MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 779.

⁴ Cf. *Idem*.

⁵ *Ibid.*, p. 804.

⁶ « Y tía Elvira les apartó, porque se sonrojaba de verlos abrazados bajo los velos de la cama de su hermano », Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 896.

⁷ Cf. Sigmund FREUD, *Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*, in *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1349-1357.

⁸ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 812.

⁹ *Idem*.

¹⁰ « Por otro lado, el desacuerdo reinante entre los padres excita la vida sentimental del niño y le hace experimentar, ya en la más tierna edad, amor, odio y celos », Sigmund FREUD, *La moral sexual « cultural » y la nerviosidad moderna*, in *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1260.

¹¹ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 925.

Apenas despertada la conciencia de su deseo, termina todo. Ella será apartada ; él castiga-do por su familia. Especialmente por la tía Elvira, en persecución de sus pensamientos. Lo sigue, lo interroga. Ha llegado a la culminación de sus deseos reprimidos. Se identifica con su sobrino. Agarra su cintura « torciéndose a sus brazos y a sus muslos, crepitando como el sar-miento en la lumbré, sonriendo bajo su respiración de odio, dándole la suya rota y caliente »¹. Ante el insulto de él – Miró no dice cuál, pero se puede suponer – « le miró con locura [...] y casi derribada por la rodilla del sobrino, se le volcó encima, onduló acostada y le besó en la garganta buscándole la boca »². Incluyo esta cita un poco larga porque es el resumen (y el fi-nal) de toda una conducta que se ha venido preparando durante toda una vida de represión, la cual ha roto sus barreras y ha permitido el acceso del ataque histérico. Una de las causas de la ruptura ha podido ser la identificación múltiple : Elvira ha deseado a su hermano, a su cuñada, y el sobrino será el resumen de todo ello. En el ataque se condensan una serie de fantasías, sexuales en este caso, revividas por un deseo reciente.

El mecanismo del ataque es un reflejo del acto sexual que muestra a la libido reprimida el camino que conduce a la descarga motora. La analogía con un ataque epiléptico es también visible (Freud recuerda el nombre de « pequeña epilepsia »³ con que los antiguos describían el acto sexual). La pérdida de la conciencia es fugaz y funciona en favor de la represión. El grito desconocido de Álvaro le devuelve a Elvira la conciencia, y huye a su cuarto y sólo queda de ella rotos gemidos que se oyen por detrás de la puerta⁴.

Elvira desaparecerá repudiada por su hermano. Su ausencia en la vida familiar y el golpe proporcionado a aquél se convierten en una promesa de felicidad. Álvaro, sumido en su opro-bio necesita aislarse : « – ¡ Y nosotros nos encerraremos en el ‘Olivar’ ! »⁵.

6 – Pero el deseo no es sólo individual en Oleza. La ciudad sensual y reprimida tiene tam-bién sus deseos colectivos. Los seminaristas se escapan al callejón de la Balsa, el lupanar de la ciudad. Otros se fugan simplemente o se revuelcan desnudos en sus colchones, sin poder contener sus « deseos impuros »⁶. Las monjas del monasterio de Nuestra Señora gimen con pesadillas a causa de un arcángel, que se pasea por sus dormitorios mirándolas. La belleza de Paulina, la mujer más hermosa de la ciudad, provoca « la brama de todos los hombres jóvenes de Oleza »⁷, tal vez por lo inexplicable de ella, en su vida de encierro, espiaada desde cada casa y desde cada rincón.

Las oraciones, las penitencias, los servicios religiosos, los aromas místicos, los ornamentos del culto, provocan sensaciones cambiantes : « Algunas mujeres exquisitas llegaron a creer

¹ *Ibid.*, p. 929.

² *Idem.*

³ Sigmund FREUD, Generalidades sobre el ataque histérico, in *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1358-1363.

⁴ « El deseo de la histérica de tener un deseo insatisfecho está significado por su deseo », *Cf.* Jacques LACAN, *Escritos*, I, *op. cit.*, p. 252.

⁵ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 933.

⁶ *Ibid.*, p. 846.

⁷ Gabriel MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 803.

suya la penitencia del santo y se amaron más a sí mismas. Era un estado de inocencia, de ardor, de beatitud, de voluptuosidad »¹.

Todos conocen, además, los deseos contenidos de todos. Uno de los « pecadores » observa los de los demás y reconoce que los suyos no son los más perversos de la ciudad². Hasta los de la vieja en la iglesia que, ofreciendo dulces a un niño, se arroja sobre él hasta clavarle las uñas en la carne.

Los sonidos constantes sirven de marco a esta ciudad : el del río, constante, pero aún más notorio el rumor de la oración. Pueblo infantil, dice Gabriel Miró « que no sabiendo qué hacer, conversaba afligido con el Señor »³.

7 – El último capítulo se titula « La felicidad ». Pero ninguno la ha encontrado : « Olor de felicidad no realizada »⁴, puntualiza Miró. Todos han visto frustrados sus deseos. Elvira, sus deseos lujuriosos, sin destino alguno. Álvaro, incapaz de entregarse a la exaltación, « a la dulzura de sentirse »⁵. Encerrándose en el « Olivar », renunciará a « la causa », al odio y a la amistad de su mundo. « Caballero confinado, sin empresas, sin sentir ni consentirse »⁶. Sólo sobrevivirá en él el horror al pecado.

Paulina, regresando a su infancia, reviviendo los « tiempos de viejas promesas »⁷. Promesas que forman parte de los sueños que nunca se cumplirán.

Pablo, un adolescente, casi un niño, ha conocido lo más excelso y lo más sórdido. Su brevísima relación con Maria Fulgencia le ha dejado vislumbrar lo que puede ser el amor. Ambos, ingenuos, ignorantes. En una situación de desconocimiento del mundo que los circunda, que podría ser una simbolización de la de nuestros primeros padres. Ella, la fruta prohibida porque, según la ley, es de otro hombre, aunque no lo sea del cuerpo ni del alma. Él, sujeto a la prohibición del padre, que impedirá hasta la muerte tal tipo de relación.

Los tres que constituyen la familia terminarán la novela ¿ la vida ? encerrados en el « Olivar », un mundo más amable, sí, que el mundo bronco de Oleza, pero del que ninguno de los tres parece poder salir. Y, como un símbolo de lo que podría haber sido, el ferrocarril, que se otea desde allí, que va hacia Murcia – donde está encerrada Maria Fulgencia –, hacia el mar, hacia un mundo desconocido, abierto, separado, inalcanzable.

Porque « el deseo de lo que es bueno nos hace dichosos y este es el grande y seductor amor [...]. Por el contrario, si se aproxima a lo feo, triste y remiso, se estrecha, se tuerce, se contrae, y no engendra, sino que comunica con dolor su germen fecundo »⁸.

¹ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 887.

² « Si le dijeran muchos sus deseos, le espantarían más que los míos », *Nuestro Padre San Daniel*, *op. cit.*, p. 744.

³ Gabriel MIRÓ, *El obispo leproso*, *op. cit.*, p. 906.

⁴ *Ibid.*, p. 937.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 934.

⁸ PLATÓN, *Diálogos*, « Simposio o el Banquete », México, Editorial Porrúa, 1962, p. 333.

Paciencia ONTAÑÓN

UNAM

EL FANTASMA DE LA FEMINEIDAD : GÉNERO Y METAFORIZACIÓN DE LA CREACIÓN LITERARIA EN DOS OBRAS DE RICARDO PIGLIA

FICCIÓN Y MITOS DE GÉNERO EN *LA CIUDAD AUSENTE* (NOVELA)

Según algunos teóricos, dos apuestas estéticas principales caracterizarían a la literatura moderna : primero, la difícil travesía hacia el mundo real, que las obras en general censuran, sin dejar en alguna medida de suponerla o intentarla, y en segundo lugar, el viaje hacia el imposible (eterno) femenino¹. Las dos novelas mayores de Ricardo Piglia se pueden ordenar sin dificultad a partir de este presupuesto : si *Respiración artificial* (1980) hace del problema de la relación entre el relato, la experiencia y la realidad uno de sus planteos centrales, *La ciudad ausente* (1992) evoca ampliamente la tradición contemporánea de especulación en torno a la femineidad, que el libro declina siguiendo los modelos de diversos géneros narrativos – el policial, la ciencia-ficción, el relato oral, entre otros. Ese lugar de lo femenino posible/imposible que funda la ficción, y que el relato subraya también a través del juego de voces de ambos géneros que lo enuncian, aparece representado de manera cambiante y heterogénea. Con el correr de las secuencias principales, el texto lo asocia a diversas figuras de sentido, a la muerte, al amor y al duelo (en la historia de Macedonio Fernández y Elena), a tradiciones míticas (el tema de la mujer-esfinge) o a estereotipos culturales (las « locas », las cantoras), así como a criaturas mecánicas y a artificios técnicos (la máquina productora de narraciones). Al mismo tiempo, y en relación con este último caso, señala como prácticas que corresponden al orden de lo femenino a la creación y la reproducción de discursos literarios, a las cuales atribuye un goce, además de un valor ideológico.

El núcleo genético² de esta obra sería, según el autor, la idea alegórica de la máquina de narrar, suerte de Scherezada de los tiempos modernos, que está asociada por una parte a la figura mítica de la Eva futura³, y por otra a la leyenda macedoniana del amor tronchado por Elena de Obieta, invocado en otra « máquina » literaria, el mausoleo literario del *Museo de la Novela de la Eterna*. Esta serie es significativa, porque muestra que la idea de construir una ficción metaliteraria en la cual sería cuestión de potencia verbal, de energía discursiva, y en consecuencia de *deseo* de escritura, se liga estrechamente desde el principio con un recurso a ciertos mitos de la femineidad. Para una correcta evaluación de estos últimos, es oportuno recordar que la obra de Piglia permite observar frecuentemente las marcas de una tradición conservadora que concibe a lo femenino como resto o residuo dentro del conjunto simbólico definido por el orden patriarcal, concepción que alimenta, bajo un enmascaramiento irónico o

¹ Ver Julia KRISTEVA, « Penser la pensée littéraire », in Julia KRISTEVA et Evelyne GROSSMAN (éds.), *Où en est la théorie littéraire ?*, Textuel, n° 37, avril 2000, p. 26-39.

² Sobre la génesis de la novela, ver las declaraciones del autor en nuestra entrevista del 4/VIII/1999. Publicada en traducción francesa bajo el título de « Au carrefour des formes. Entretien avec Ricardo Piglia », in Bernard FOUQUES (éd.), *À propos de frontière. Variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage*, LEIA, vol. 2, Bern, Peter Lang, 2003, p. 110-125.

³ Sobre este punto, y sobre la relación con el texto de *L'Ève future*, de Villiers de l'Isle-Adam, ver nuestro artículo « La experiencia de los modelos : los relatos fundadores y el libro de la literatura en *La ciudad ausente* », in *Les modèles et leur circulation*, IX^e Colloque international du CRICCAL, 4, 5, 6 de noviembre 2004 (volumen de Actas en preparación).

sin él, la estructura estereotipada de tantos de sus personajes así como de ciertas situaciones narrativas, en particular en los primeros cuentos, pero también más tarde, e incluso en *Respiración artificial*¹. Sin embargo *La ciudad ausente* representa una nueva versión de esa línea, que mantiene rasgos de la etapa anterior e introduce otros, y en la que convergen de manera inédita la ficcionalización de la creación literaria y la figuración alusiva de una femineidad rebelde y subversiva. Este nuevo tópico corresponde sin duda a una mitificación de la literatura que tiene que ver con la experiencia de la época : después de los episodios dolorosos de una historia política trágica, que el autor ha compartido con otros intelectuales, y en medio de las transformaciones de un mundo post-moderno en donde los combates de ideas llevan o han llevado al fracaso, en su universo sólo parecen poder ser exaltadas como protagonistas de la revuelta y como vías de reafirmación de la legitimidad de la(s) disidencia(s), las formas de esa artesanía solitaria que es la literatura. Ahora bien, la subversión, la disidencia, la rebelión contenidas en la literatura – respuesta a la arbitrariedad de los discursos totalitarios del poder – tienen de todos modos el mismo carácter profundamente marginal que es la marca habitual de las revueltas femeninas. En este sentido, y dentro de la perspectiva alegórica que la novela construye, resulta lógico que *en alguna medida* la máquina contenga un principio (un *genio*) femenino, por cuanto la literatura puede percibirse, al igual que las prácticas que emanan del universo femenino, como un exponente marginal con respecto al orden masculino. La escritura – la máquina, los relatos – sería entonces tanto más revulsiva cuanto más marginal, como sólo una mujer puede serlo : esa femineidad marginal revestiría oportunamente un carácter positivo único.

Algunas críticas feministas han recordado esta posición paradójica de la marginalidad femenina en el marco de ciertas representaciones simbólicas de carácter vanguardista :

[A la representación de la mujer en nuestra cultura] se la ha desprovisto y despojado de un cuerpo para configurar el mito de la femineidad. [...] Sin duda, como individuo tradicionalmente desligado de las actividades de producción e intercambio económico, su marginalidad misma provee un sustrato simbólico para todo aquello que es reprimido, sancionado o no valorado por la sociedad capitalista. De manera significativa, entonces, la femineidad ha sido un sinónimo de la subversión del Orden. [...] De la misma manera, los movimientos artísticos de vanguardia le adscribieron a la femineidad el carácter subversivo de lo anárquico y lo amoral, como es el caso de André Breton, por ejemplo, quien abogaba por « el sistema femenino del mundo, por sobre y contra el sistema masculino ».²

A estos procesos ideológicos puede adscribirse entonces la perspectiva de *La ciudad ausente*, que representa lo femenino como una cualidad funcional de la creación literaria. De esta forma, la recuperación del sentido de uno de los mitos culturales de la femineidad, el que enuncia la extraterritorialidad y el carácter residual de esta última, se inserta en la imagen de la literatura, magnificada como rebelde absoluta por boca de la cual habla el relato futuro con los acentos de la utopía. En la novela, la escritura literaria se piensa en parte según este imaginario de los valores convulsivos atribuidos al género (género femenino y género novelístico) y del lugar y sentido forzosamente utópicos de la palabra femenina de la literatura.

¹ Algunos críticos han querido ver en ciertos personajes de *Respiración artificial* un progreso en el terreno del uso de estereotipos femeninos dentro de la narrativa de Piglia, y han valorizado la figura de la mujer guerrillera. Ver Kathleen Elizabeth NEWMAN, « Ángeles torturados : 1976 », in *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991, p. 95-114.

² Lucía GUERRA-CUNNINGHAM, « El personaje literario femenino y otras mutilaciones », *Hispanérica*, año XV, n° 43, 1986, p. 3-19. Aquí, p. 13.

La ciudad ausente ficcionaliza estos contenidos a partir de la narración de un doble crimen. Según esa ficción, la máquina productora de relatos ejerce una acción transgresiva (aun cuando la índole de esa transgresión sea sumamente vaga), que, desde el punto de vista de las fuerzas ocultas que buscan destruirla, es delictiva y debe ser reprimida. Por otra parte, se cuenta también una suerte de crimen (o de delito) sentimental : los hombres que han inventado la autómatas, el ingeniero Russo y el poeta Macedonio, la han dotado de un principio femenino, el alma de una muerta, y la han dejado abandonada una vez que el escritor ha penetrado en su memoria, ocupándola para siempre. La primera de esas *hazañas* masculinas es objeto de la siguiente explicación, puesta en boca del personaje de Russo : « Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado »¹. De este modo, el texto propone explícitamente una lectura político-ficcional para el sentido y el contenido de la encuesta que ocupa al protagonista, mientras las cualidades subversivas de la máquina (las cualidades ideológicas de la literatura) proporcionan la articulación necesaria a la intriga policial : porque la máquina (o su producción) es acosada por poderes ocultos, Junior investiga, la ciudad se transforma en un lugar peligroso, aparecen los actores clandestinos de la Historia, etc.

En cambio, la experiencia misma realizada por los dos hombres representa claramente la transformación de la doble línea de mitologías articuladas en torno a una figura femenina : la historia de Elena de Obieta y la de una mujer artificial, la Eva futura. Pero a diferencia de este último antecedente, la máquina de *La ciudad ausente* está pensada como un *constructo* : no está sometida a la muerte, y no puede realmente ser imaginada como una *criatura*, puesto que no es capaz de animarse y no tiene cuerpo, sólo cabría decir que está dotada de un motor que la mueve, y que a éste se lo califica de « alma ». Sin embargo, ese principio mecánico sustituye a una entidad *femenina* que recuerda a una mujer mítica desaparecida, dentro de una solución narrativa que evita cuidadosamente las figuras clásicas : las muertas que reviven o se reencarnan en el género fantástico, las mujeres artificiales y artificiosas del modernismo. Se podría decir que se trata de algún modo de un principio femenino puesto *al desnudo*, precisamente como se desnudan los hilos conductores de una máquina. En la ficción este artefacto imperecedero es en consecuencia más que las criaturas artificiales, que están condenadas por anticipado, pero también es menos que esas criaturas, porque su ser desencarnado no le evita el sufrimiento, ni el peligro, ni el abandono.

La figura del ingeniero inventor tiene aquí una importancia considerable en el plano simbólico : se necesita un inventor para que la conservación de algo más o menos secreto (una imagen, una voz, un alma) que procede de una muerta sea posible. Se necesita un ingeniero para que un hombre pueda alojarse para siempre en un espacio femenino (la « memoria », según los términos del texto) y someterlo enteramente a él. El inventor de autómatas y el artista, inventor de memoria y de mundos imaginarios, configuran una imagen de doble faz del escritor demiurgo. Podemos concluir entonces provisoriamente que dentro del binomio máquina/experiencia (o experimentación « científica »), la idea de la máquina Scherezada/Eva corresponde a un enfoque de la creación literaria y del poder de la ficción que se piensa en relación con la femineidad, mientras que el mito de Macedonio Fernández es su contrario, y contiene una exaltación del poder (supuestamente) masculino de imaginación y de memoria

¹ Ricardo PIGLIA, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 151.

que se ejerce sobre una materia femenina fácilmente impregnable para poder constituirse como obra.

DIFERENTES RELATOS DE UN MISMO MITO

Dentro del texto, pródigo en estructuras reiterativas, esta problemática se retoma en la sección titulada « La isla », largo relato inserto en la tercera parte de la novela, que evoca con una prosa lírica y paródica un universo legendario, la isla de los muertos donde se sitúan los orígenes del lenguaje, y donde se revera un solo libro, *Finnegans Wake*, miniatura que encierra a la vez el mundo y todas las lenguas. Una de las subhistorias contadas en « La isla » dice que un naufrago, Jim Nolan, construyó un grabador « de doble entrada »¹, es decir de doble género, para poder hablar en todas las lenguas que conocía con una mujer a la que acabó por dar el nombre de Anna Livia Plurabelle, la cual quedó sola para llorarlo después de su suicidio, esfinge de voz metálica hecha de alambre y de cintas rojas, capaz de leer los pensamientos de su compañero y de hablarle por encima de la muerte : « [Anna Livia] única en la isla durante años, abandonada en una piedra, con las cintas rojas y los cables y el armazón metálico al sol, murmurando en la playa vacía »². Esta narración, que se presenta como uno de los mitos de la isla, retoma con las pertinentes modificaciones contextuales todos los términos de la secuencia principal : construcción de una máquina parlante (femenina) / diálogo del hombre y de la *mujer* / muerte del hombre / abandono de la autómatas inconsolable. Jim Nolan va por cierto más lejos que Macedonio, puesto que crea a su interlocutora no a partir de la sombra de una muerta, sino como una pura emanación de su propio lenguaje, por cuanto el aparato almacena y reelabora sus propias palabras, que vuelven a él bajo la forma de conversaciones con su criatura articuladas por los murmullos de una suave voz « sin hilos ». Anna Livia es a « La isla » y a *Finnegans* – de donde procede su nombre – lo que Elena es al *Museo de la Novela de la Eterna* y a *La ciudad ausente*. En su sección final, la novela retoma la puesta en abismo al reunir las voces de la máquina y de la mujer esfinge y volverlas indistintas en el curso de un largo monólogo.

También dentro de « La isla » (secuencia 10) se encuentra el breve relato de una suerte de Génesis, llamado « Sobre la serpiente », supuesto fragmento de una lengua original que narra el nacimiento, la tentación y la maldición del lenguaje, nacido mujer y serpiente³. Este mito es una versión delirante del origen de las lenguas, combinado con una parodia de la cuestión tal como aparece en Joyce (*Finnegans*), y con una reminiscencia de las teorías de Harold Bloom sobre el relato bíblico. Pero el texto de « Sobre la serpiente » se encuentra dentro de un marco de puestas en abismo, y si bien es transmitido por Boas (autor del informe que se lee en « La isla »), contendría también fragmentos del discurso paranoico de la máquina-esfinge de Nolan, una falsa primera versión de los orígenes, ya de carácter psicótico. El mito retoma aquí la huella macedoniana antecitada que pone en escena tanto el deseo de dominio masculino – bajo cubierto de una lectura sentimental del abandono –, como el desafío mantenido por el poder (supuestamente) femenino del lenguaje. El fragmento dice así :

¹ *Ibid.*, p. 136.

² *Ibid.*, p. 143. En el contexto de la literatura de Piglia, ese rasgo de la máquina con alma de mujer, que queda sola pagando con un precio invaluable la ausencia definitiva de su amo y creador, a fin de permitir la supervivencia de su nombre y su memoria, recuerda a los personajes de mujeres salvadoras que aparecen esporádicamente en los cuentos, como Luba, en « Nombre falso », o la cantante de « El fin del viaje », que ofrece a Renzi un amparo frente a la muerte de su padre.

³ *Ibid.*, p. 134.

Empezó la época de los grandes vientos. Ella siente que le arrancan el cerebro y dice que su cuerpo está hecho de tubos y conexiones eléctricas. Habla sin parar y a veces canta y dice que me lee el pensamiento y sólo pide que yo esté cerca y que no la abandone en la arena. Dice que es Eva y que la serpiente es Eva y que nadie en los siglos de los siglos se ha atrevido a decir esa verdad tan pura y que sólo María Magdalena se lo dijo al Cristo antes de lavarle los pies. Eva es la serpiente, la mutación interminable, y Adán está solo, siempre ha estado solo. Dice que Dios es la mujer y que Eva es la serpiente. Que el árbol del bien y del mal es el árbol del lenguaje. Recién cuando se comen la manzana empiezan a hablar. Eso dice ella cuando no canta.¹

Por fin, otro importante relato intercalado, correspondiente a la serie producida por la máquina, desarrolla las mismas figuras. Es « Los nudos blancos », versión delirante y reducida de la trama principal, que se presenta como su reverso paranoico. Se cuenta allí la aventura de Elena, una mujer que cree ser una máquina ocupada por el recuerdo de un hombre que no debería ser traicionado y que está encerrada en una clínica psiquiátrica donde se intentará operar sobre su memoria, interviniendo en sus fantasías (sus alucinaciones), y en los « nudos blancos » de su cerebro en los cuales reside su capacidad de lenguaje. El cuento desarrolla a partir de estos datos una lectura persecutoria de lo esencial del episodio Elena/Macedonio en lo que se refiere a la dominación del hombre, a la mujer-máquina y a la sumisión a la memoria (¿ los fantasmas ?) masculina, lectura permeada por otra parte de alusiones a una novelesca resistencia anarquista y guerrillera. En la cuestión de la memoria se enmascaran el tema de la fragilidad de la identidad y el de la apropiación de la experiencia ajena. Por eso la clínica de Arana, donde ocurre lo esencial de la aventura, aparece como « la ciudad interna [donde] cada uno veía lo que quería ver »², y toda la realidad ficcional se vuelve en este episodio un espejo enloquecido del mundo : la ciudad en la que Elena y su compañero ocasional, el Tano, huyen en dirección del Museo está trazada según los meandros de las galerías, subsuelos, túneles del Metro, terrenos baldíos y grandes supermercados, en los cuales se funden la memoria de una historia política abrumante y un futurismo cruzado por relentes de delirio³. En este sentido, la historia psicótica de la clínica de Arana es una versión en negativo que no deja de contener « la verdad » de la ficción principal, tanto como las alucinaciones de Elena contienen el sentido paranoico de la vida en la ciudad. En esta versión parano-paródica de la operación realiza-

¹ *Ibid.*, p. 134-135.

² *Ibid.*, p. 72.

³ En relación directa con el imaginario futurista de *La ciudad ausente*, el corpus más significativo, y que implica más una reescritura admirativa de lugares temáticos que un procedimiento propiamente paródico, lo provee la obra de Philip K. Dick, en especial su novela *Do androids dream with electric sheep ?* (1968), ya identificada como fuente por la crítica, pero también *The Man in the High Castle* (1962), *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1964), y algunos de los cuentos. El laberinto urbano y las guerras del porvenir, la psicosis paranoide, las formas de vida de la ciudad post-apocalíptica, la memoria invadida y alienada, las réplicas y androides que son superiores al hombre aunque resulten tan frágiles como él, la difícil conservación de la sexualidad y de la vida, la índole de la inteligencia y las relaciones entre ella y la emoción, la pérdida de la capacidad creativa son sólo algunos de los temas predilectos de Dick que resurgen en la ficción de Piglia. En el caso de « Los nudos blancos », el texto es directamente deudor del tema de los nódulos del cerebro en *Do androids dream with electric sheep ?*, nódulos que pueden desaparecer si son manipulados desde el exterior, y que aparecen como el lugar de residencia de una capacidad extrasensorial en relación con el conocimiento de la muerte y la regeneración de la vida. En Dick el tema de la manipulación del cerebro se prolonga igualmente en el motivo de la implantación de falsos recuerdos y de una memoria ficticia. Otros momentos claramente inspirados en este autor son en *La ciudad ausente* las visiones de la ciudad resistente en los pasajes subterráneos de la 9 de julio, la aparición de los viejos sobrevivientes que manipulan grabadores en miniatura en sus talleres ocultos, y el encuentro con personajes de identidad incierta, como el de Julia Gandini, pasiva e indiferente como una autómatas, « rara y bellísima » (p. 94), suerte de joven androide a la vez « distante y experimentada » (p. 98), que recuerda tanto a las réplicas femeninas de Dick.

da en Elena, ésta es otra « mujer grabada »¹, ya no el recuerdo de sí misma conservado en la máquina de Macedonio, según la lectura piadosa elaborada también por la novela, ya no una réplica discursiva del amor perdido, sino un agente de conservación de otra imagen a reverenciar, la del hombre, el escritor, el « Mac ».

Así, todas esas versiones de la historia de la máquina capaz de hablar y de narrar, tanto la que entrega la intriga principal como la que aportan los otros relatos evocados, declinan un mito de origen de la creación literaria que presupone actores genéricos (masculinos y femeninos) diferentes, a los que se distribuyen lugares imaginarios (o fantasmáticos) diversos, lugares respectivos de sujeto y de objeto que suponen la fantasía de una relación « erótica » entre el autor y la obra, ligada a las habituales ideas masculinas de omnipotencia, lugares que son por otra parte deudores de una visión supuestamente vanguardista de la función y del poder del texto, estrechamente unida a un enfoque tipificador sobre el carácter posible del continente de lo femenino. En esta medida no es extraño que en definitiva, y a diferencia de otros autómatas de la tradición, la máquina de Macedonio carezca de un cuerpo sexuado², y que las voces de esas mujeres que hablan en ella hablen, como narradoras de excepción, desde la literatura, la canción popular o el mito político, todos terrenos tradicionales de la creación masculina, aun cuando su irrupción en el discurso narrativo suponga de algún modo la legitimación de la palabra de las « mujeres ». La composición que en torno a esta cuestión articula *La Ciudad ausente* es ambivalente, y se apoya como hemos visto en una serie de motivos míticos que comportan a menudo etapas de reescritura o de reminiscencia de otros textos : la Eva futura (Villiers de l'Isle-Adam), Elena, la amada Eterna (Macedonio Fernández), la joven automática (Philip K. Dick). Esta serie está por su parte rodeada por una constelación de figuras complementarias que refuerzan la vigencia de los estereotipos : la esfinge, la delirante (Lucía), la mujer abandonada, guardiana de otro Museo (Carola), los grandes « casos » femeninos de la literatura (Amalia, Hipólita, Molly, Temple Drake), la loca, la cantante, la monja, las leyendas populares (Evita o Ada Falcón). En el monólogo final de la máquina esa serie de voces invade el lugar de la enunciación, para evocar el destino mítico de algunas mujeres de excepción, construyendo un archivo de « cuentos » de mujeres, como si se estuviera mimando la corriente inagotable de un río de discursos femeninos atrapado en la recurrencia de sus motivos.

FACULTADES FEMENINAS

Otras dimensiones que forman parte del acervo de conceptos tradicionales elaborados para categorizar la femineidad ingresan igualmente en el trabajo alusivo del texto de *La ciudad ausente*. Una de ellas es el enfoque del tiempo femenino como un tiempo de lo repetido, de lo cíclico, de la recurrencia de ritmos biológicos y pulsionales. En la novela, y en particular en esas páginas finales del monólogo, el ritmo repetitivo e incesante de producción de la máquina debe ser tomado en cuenta en este sentido, por cuanto sirve para evocar no sólo la tensión autoengendradora del lenguaje, sino también ese carácter irrepresible, desbordante y reiterativo que la doxa atribuye a la palabra femenina. La fábula justifica lógicamente esa pauta : la máquina no se detiene nunca, y porque su discurso es incesante y las historias son potencial-

¹ « La mujer grabada », cuento publicado por Piglia en el volumen de miscelánea titulado *Formas breves* (Buenos Aires, Temas, 1999, p. 41-46), contendría según el autor « la imagen inicial de la máquina de Macedonio en mi novela *La ciudad ausente* » (*op. cit.*, p. 46).

² Ver Eva LYNN, Alicia JAGOE, « The Disembodied Machine : Matter, Fertility and Nation in Piglia's *La ciudad ausente* », *The Latin American Literary Review*, n° 45, 1995, p. 5-17.

mente innumerables, el peligro de rebelión que ella representa debe ser sofocado. Pero hay otro elemento transgresor que también puede asimilarse metafóricamente a una pauta femenina : el orden de las historias de la máquina es arbitrario, en su escritura el principio y el final pueden invertirse, o incluso considerarse como simultáneos, de la misma manera que son simultáneos el discurso recursivo de la autómatas y la inscripción mnemónica que representa el Museo – el canon (masculino) de la historia literaria argentina. Todo recomienza constantemente y nada puede terminar ; en las últimas líneas, la historia se proyecta hacia una dimensión mítica intemporal en la que la mujer-esfinge relata el mito de la inmortal *cantora* que es a la vez el primer mito y el primer relato de la isla, y la narración vuelve así al centro de su trayecto. De este modo, la secuencia temporal lineal, propia a la esencia del lenguaje y columna vertebral de la construcción historicista, se altera por la copresencia del monumento y de la repetición, por el orden escandaloso simultáneo/sucesivo que instauro la palabra incesante de la máquina y que se imponen recíprocamente su discurso y los objetos depositados en el memorial literario del Museo : « Con Hélène Cixous podríamos reconocer al « cuerpo textual femenino » por el rasgo de la infinitud, la no-clausura, la recurrencia cíclica, la dispersión radial o simultánea de los comienzos »¹.

Se puede aplicar el mismo razonamiento a la cuestión de la reproducción, que implica un vasto campo semántico (lo mecánico, lo repetitivo, el engendramiento, la creación) y que caracteriza ciertas dimensiones esenciales de la experiencia humana, como la facultad de invención, el tiempo o el lenguaje, pero que es también un concepto que connota la femineidad, en especial a través del tema de la capacidad de reproducción biológica. La censura del misterio de la reproducción coincide con lo esencial de la censura social y simbólica que se ejerce sobre el universo de las mujeres. Dentro de este campo, uno de los aspectos explorados por la crítica feminista de las prácticas simbólicas y de los lazos de parentesco concierne al deseo femenino (de la mujer o de la madre) y a la censura del placer por parte de la ley del padre, así como al vínculo entre deseo y locura que organiza la construcción de la figura de la mujer en el imaginario masculino². Este es un caso arquetípico que se podría rastrear en varios textos de Piglia, en los que la ficción tematiza una relación ambivalente entre el discurso de la locura y el relato, así como tematiza la separación deseable entre la femineidad, presente en las genealogías ficticias bajo la máscara de la locura, y la filiación simbólica de la obra³.

La novela de Piglia no se ocupa evidentemente de la cuestión de la reproducción biológica, pero la intriga tiende un puente a la noción de auto-reproducción, puesto que la máquina es acechada, entre otras razones, porque ha comenzado a hablar de sí misma. La idea de la represión de una facultad reproductora supone por un lado la de censura de la transmisión, sea cual fuere el carácter de lo transmitido dentro del marco de la ficción pseudo-policial, y por otro, la

¹ Adriana MÉNDEZ RÓDENAS, « Tiempo femenino, tiempo ficticio : *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro », *Revista Iberoamericana*, vol. LI, julio-dic. 1985, n° 132-33, p. 843-51. Aquí, p. 851.

² Luce Irigaray trabaja sobre estos presupuestos y llama « continente negro » la relación a la madre. Ver « Le corps-à-corps avec la mère », in *Sexes et parentés*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 19-34. También es pertinente aquí recordar la hipótesis de Julia Kristeva, que delimita aun más el espacio de la discusión : « S'il y a aujourd'hui un problème quant à la position de la femme dans le code social, il ne repose nullement sur une mystérieuse question de la jouissance féminine [...] mais [...] sur la question de la reproduction et de la jouissance qui s'y articule », Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 462.

³ Ver por ejemplo la afirmación burlona del guardián del Museo en *La ciudad ausente* : « [P]orque el Ingeniero trató siempre de mantener aislados los problemas de su familia, o sea la madre [que está loca], y los problemas que resultaban de sus sueños, o sea la máquina », *op. cit.*, p. 65.

de censura de la capacidad de engendrar, que como tal connota un ámbito femenino. En otros términos, la facultad de engendramiento sería el sentido marcado con el rasgo « femenino » en el campo semántico del reproducir(se), dentro de un texto que representa sólo alusivamente o por medio de tropos la idea de lo femenino en relación con el mito de la máquina. Pero precisamente, la máquina es un receptáculo que desborda de historias, que surgen en ella como las formas que Grete, el personaje de la fotografía, busca en los nudos blancos, contenedores de la memoria perdida de la vida almacenada en el carapazón de tortugas gigantes. El final de la novela es bien explícito : la máquina-esfinge no dejará jamás de reproducirse, de *dar a luz formas*. Aquí, el universo de lo femenino está indicado metafóricamente por el léxico : « Sólo ven mi cuerpo, pero nadie puede entrar en mí »¹, « voy a poder sacarlo [a Macedonio] de mí », « Estoy llena [de historias] », « [las formas de la vida] salen de mí »², etc., léxico que está empleado con la suficiente ambigüedad como para inducir una lectura que recupere el efecto de engendramiento³.

La evocación alusivo-alegórica de ciertos rasgos de la femineidad sirve entonces para insistir en lo que la literatura tendría de energía indestructible, y respalda el sentido libertario que se le quiere dar en el libro a la actividad de creación, del mismo modo que la representación del poder masculino remite a una función estrechamente ligada a lo simbólico, que puede entenderse como función paterna. De ella relevan la constitución de la tradición, la recuperación de las obras en tanto signos y huellas del pasado, la asunción de la transmisión, y de ella dependen también los poderes simbólicos de aquellos discursos diferentes del de la obra, es decir, los discursos represivos destinados a garantizar la cohesión social⁴, instancias ambas que están debidamente ficcionalizadas en *La ciudad ausente*. De esa memoria de autómatas alienada por el hombre, de la ocupación interminable de que lo femenino es objeto, debe surgir, según el protocolo paradójico establecido por la novela, una memoria reproductora desgarrada y diferente que sepa anticipar el porvenir, la memoria viva de la literatura.

EL CONTINENTE DE LA VOZ FEMENINA : *LA CIUDAD AUSENTE* (ÓPERA)

Cuando, tres años después de la aparición de la novela, Piglia adapta el texto de *La ciudad ausente* en una versión para la ópera⁵, su decisión arraiga sin duda en el carácter sugestivo e incluso perentorio de las representaciones de la femineidad propias de este género, y quizás en una relativa conciencia de la reactivación de contenidos fantasmáticos que puede operar la *performance* vocal. A este respecto, es útil recordar que la escena operística está considerada por los especialistas⁶ como un terreno propicio a la expansión de una serie de fantasmas masculinos que son visibles fundamentalmente en dos campos : la representación de la mujer y la

¹ *Ibid.*, p. 167.

² *Ibid.*, p. 178.

³ Un ejemplo de ese tipo de lecturas se encuentra en la « Introducción » a la antología titulada *Cuentos morales*. Allí Adriana Rodríguez Pérsico dice : « La novela termina con un parto (sic). Del cuerpo metálico de la máquina, olvidada en la playa, comienzan a surgir formas ». Ver Adriana RODRÍGUEZ PÉRSICO, « Introducción », in Ricardo PIGLIA, *Cuentos morales*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1994, p. 16.

⁴ Sigo aquí parcialmente las hipótesis de Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 444-464.

⁵ Gerardo GANDINI, *La ciudad ausente*. Opera en dos actos. Libreto de Ricardo Piglia sobre su novela homónima, Buenos Aires, Ricordi, 1995.

⁶ Ver Michel POIZAT, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié, 2001.

cuestión de la voz femenina. Indiscutiblemente, los personajes de ópera son dependientes de la dramatización de situaciones y caracteres que requiere el teatro lírico, sin distinción del tipo de materiales que han servido para construir el libreto, ya se trate de obras de repertorio, adaptaciones de relatos o novelas, o textos escritos para la ocasión. Es fácil observar que esos personajes femeninos – y no solamente los de la ópera romántica – son en general seres acosados por el sufrimiento, la desdicha, el sacrificio y la muerte, o por lo contrario, están presentados como máquinas enigmáticas y mortíferas (Lulú, Turandot). A las imágenes que suscitan las heroínas sin defensa y las seductoras maléficas en la conciencia del espectador se agrega el sentimiento de lo inaccesible de esas heroínas, sublimadas por la puesta en escena y la música. Pero son el canto y los juegos de la voz, en particular, los que procuran al oyente un placer específico. Los trabajos de investigación realizados en este terreno subrayan el carácter evanescente e inapresable de la materialidad de la voz, que hace de ella un espacio de carencia tanto como de ilusión de plenitud, e insisten sobre la intensidad de la experiencia sensorial debida a la audición del canto, propicia a fantasías de placer infinito, pero a la vez imposible y transgresivo¹. Al hablar de su proyecto operístico, Piglia aborda en otros términos estos mismos puntos. Así, menciona como factor decisivo de la escritura del libreto el hecho de que la protagonista es una mujer máquina, intemporal como la Esfinge griega, es decir, que hay un elemento mítico que funciona como un centro para el texto cantado en torno al cual se anudan las intrigas secundarias, e indica que la articulación dramática superior encarnada según él en la tensión de la voz ha sido el principio conductor del trabajo, en especial en el caso de los fragmentos de prosa lírica que se inspiran en la poesía de Macedonio Fernández².

Como se podía esperar, en el plano de la ficción la ópera simplifica en realidad las apuestas de la novela, sin desperdiciar la fecundidad de un triple motivo : la locura (femenina), la repetición o reproducción, y el canto entendido como metonimia de poesía o de creación. Esta redistribución de la problemática puede observarse ya en la estructura escénica : durante el primer acto de los dos que contiene la ópera, Junior, siempre como protagonista de la investigación, y el guardián del museo (Fuyita) asisten a la representación de tres de las historias de la máquina. Pero los materiales de esas micro-óperas corresponden sólo en parte a la intriga de la novela : la primera, « La mujer-pájaro », es un nuevo texto ; la segunda, « La luz del alma », retoma con una inflexión específica el diálogo amoroso de Macedonio y Elena ; la tercera y más importante de las tres, « Lucía Joyce », agrupa varios temas fundadores al volver sobre la locura, el canto y la idea de la máquina femenina. Las tres secuencias comparten un estilo dramático y paródico que no reintegra prácticamente nunca en forma literal los textos de la novela, presentes en cambio en el diálogo entre Junior y Fuyita. El otro elemento que las reúne es el tratamiento irónico y ambiguo del tema del amor, que después de merecer una exposición exaltante, se encuentra invariablemente desvalorizado, en general a causa de la descalificación del personaje femenino.

Veamos tres ejemplos, tomados en cada una de las micro-secuencias : a) En la primera, la mujer-pájaro es un autómatas que el amor no logra arrancar a su condición. El funcionamiento mecánico es aquí sinónimo de una femineidad artificial y también estúpida e invariable ; prevalece el estereotipo de la mujer insubstancial, parlanchina (o cantarina) como un pajarito descerebrado. Frente a los *Pájaros mecánicos* de la novela (los autómatas perfectos de la tra-

¹ *Ibid.*, p. 142 y 218.

² Ver nuestra entrevista : « Au carrefour des formes. Entretien avec Ricardo Piglia », *op. cit.*, p. 120.

dición artesanal europea) la mujer alada carece de toda envergadura y se parece más bien a un pobre ser emplumado ; b) En la segunda, Macedonio quiere suscribir un « pacto » con su amada a fin de apoderarse de su alma. Según él, Elena sería un alma que puede sobrevivir en la voz haciendo abstracción de su cuerpo (un « Alma que canta » – reminiscencia irónica del título de una conocida revista de música popular). El pacto de los dos demiurgos de la novela se ha desplazado aquí hacia una transacción con la amada permeada de persuasiva astucia masculina. Elena no sería más que una enamorada de corazón crédulo ; c) En la tercera, el rostro de un amor perverso e imposible aparece bajo los rasgos del personaje de Lucía Joyce, ya citada en la novela. Lucía es en la ópera una mujer niña, enamorada de su padre, loca y drogada, que está encerrada en la clínica del Dr. Jung ; es una ex cantante que cree ser una máquina y que canta el texto magistral de *Finnegans Wake*. El episodio de la clínica del Dr. Arana se reescribe aquí con alusiones de tintas recargadas a la historia de la auténtica Lucía Joyce, a la que Piglia se ha referido también en otras páginas suyas¹, como si, al retomar esos motivos para la escena, el autor se hubiera dejado llevar a una síntesis más descarnada de fantasías femeninas y masculinas. Por otra parte, la ilusión histórica de ser una máquina, de la que sufre el personaje, puede entenderse en relación con una visión ingenua y reductora del canto que lo percibiría como algo mecánico, y que haría de la cantante precisamente una suerte de mujer máquina. Pero el tratamiento de la cuestión es una vez más ambivalente, porque si bien tanto el placer femenino como el goce del canto y de la voz están sometidos a una presentación paródica y estereotipada cuyo objetivo es descalificarlos (o negarlos) parcialmente, la lengua cantada de la locura está igualmente valorizada al confundirse en el mismo fragmento, y según un punto ya explorado de manera semejante en « El fluir de la vida »², con la lengua de la poesía. Si Lucía ha sustituido la imagen de su cuerpo por la de un armazón de conductos y engranajes, en medio del cual queda su voz como solo resto humano, esa misma falla introduce el otro lado de la perspectiva paradójica del texto : la cantante y la loca resultan ser figuras de super-(o de archi-)mujeres justamente a causa de esa prescindencia, porque carecen de cuerpo, o al menos de cuerpo que valga, y en cambio son sujetos de un puro placer verbal, actualizado por una *performance* sonora. Es el cuerpo y no el alma – como lo pretendía la micro-ópera macedoniana, deudora evidente de la tradición hoffmaniana – el objeto escamoteado, el secreto oculto en la voz de Lucía.

La distribución de papeles contiene a su vez otro elemento interesante con respecto a la representación de las figuras femeninas : en la primera y tercera secuencias esa distribución recompone ostensiblemente el triángulo edípico (el « hombre mayor », la mujer-pájaro y el estudiante, en una ; Lucía, el Dr. Jung y el asistente, en la otra), lo que se puede entender en consonancia con el carácter juvenil del héroe, Junior. Para situar al personaje en relación con este punto es necesario volver al comienzo de la ópera, donde la máquina dice su espera de un hombre, sola en su Museo vacío, en una tirada que corresponde fragmentariamente al monólogo final de la novela. Pero en la ópera el hombre que llega inmediatamente después a escena es Junior, y no Macedonio. Las mujeres, las locas y cantantes que ve y oye durante ese primer recorrido dentro del Museo, no son sino puestas en abismo o variaciones sobre el tema de la máquina reproductora, destinadas a sembrar con siluetas femeninas que son como otros tantos juegos de espejos el camino que lleva a la mujer máquina, dentro de un periplo que se parece al viaje iniciático de un héroe mitad niño, mitad adulto.

¹ Ver « Los sujetos trágicos (literatura y psicoanálisis) », in *Formas breves*, op. cit., p. 69-87.

² In *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 52-62.

El segundo acto, construido de manera menos novedosa, pero apta para reeditar lo esencial de la intriga de la novela (revelaciones sobre Macedonio, pacto con Russo, construcción de la máquina, muerte de Elena, entrega de su alma al ingeniero inventor, muerte de Macedonio) acentúa esa inflexión, que identifica al héroe juvenil a partir de una serie de enfrentamientos, uno de los cuales representa un principio femenino materno. Hacia el desenlace, y después de una escena en que las palabras de Junior se superponen con las del estudiante de la primera secuencia, aquél renuncia a su idea primera de desactivar la máquina para liberarla y « salvarla » como prueba de su amor, y decide en cambio entrar en ella pasando al otro lado de su rayo luminoso. Así, Junior penetra en la máquina como lo haría un hijo que vuelve al centro del cuerpo materno, o como un creador abismándose para siempre en el enigma de su propia creación. La travesía hacia el imposible femenino se completa aquí, siempre por alusión y metáfora, con la figura arquetípica de la búsqueda de la madre, excluida según el texto de la novela de la tarea de creación masculina en razón de su locura esencial, pero transfigurada y sublimada en la capacidad engendradora de la máquina. Sin embargo, al rendirse Junior a la máquina como lo hace, una puerta queda abierta para que luego la abandone a su vez, lo que es necesario a todo héroe juvenil para alcanzar su estatuto definitivo. La indicación escénica dice : « Junior entra en la máquina y pasa a través de su luz y desaparece. Junior se ha ido. La máquina está sola. La luz final se concentra sobre ella »¹. Se puede imaginar que el héroe toma así el lugar del padre y del artista (del « hombre mayor ») y que a partir de allí el ciclo puede recomenzar.

La escritura teatral y el contexto óperístico han favorecido en consecuencia una exposición más directa de elementos fantasmáticos, vehiculados o no por los estereotipos femeninos. Los últimos versos cantados cierran el diálogo entre ambas obras, y se superponen parcialmente con las últimas frases de la novela : una mujer-esfinge definitivamente sola dice en la orilla del agua las historias que la habitan y que no tendrán nunca fin :

Este es el cuento de la cantora.
De la mujer-pájaro.
Estoy toda llena de historias,
no puedo parar.
Soy la cantora,
la que canta.
En el filo del agua
puedo aún recordar
las viejas voces perdidas.
Nadie viene.
Enfrente está el desierto.
No viene nadie.
Ya no viene nadie.²

Teresa ORECCHIA HAVAS
Université de Caen

¹ Gerardo GANDINI, *op. cit.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 23.

EL OÍDO Y LA MIRADA EN « NO OYES LADRAR LOS PERROS » DE JUAN RULFO

Algunas de las lecturas más sugerentes de « No oyes ladrar los perros » descansan en la alusión del cuento a una serie de reminiscencias míticas, sin duda pertinentes. La primera de estas lecturas pertenece al crítico uruguayo Ángel Rama, quien establece cierta filiación entre la imagen del padre cargando al hijo herido sobre sus hombros y dos mitos provenientes, el uno de la tradición cristiana y el otro de la mitología greco-romana. El primero de estos mitos consiste en la fábula del Buen Pastor, mientras que el segundo se refiere a Eneas, el fundador de la ciudad de Roma, quien huyó de Troya con su padre Anquises a cuestas. En la alusión a, y en la subversión de estos dos esquemas míticos en el cuento de Rulfo, el crítico uruguayo quiso ver una manera de cuestionar y replantear la relación de la historia y la cultura americanas con la « racionalidad occidental ». Considera en efecto que la referencia a otro mito, más arcaico y primordial – el de la rivalidad entre padre e hijo por la posesión de la mujer – permite al autor de « No oyes ladrar los perros » – impugnar tanto la ética cristiana como la ejemplaridad de los mitos fundadores¹.

Esta interpretación primera de Ángel Rama constituye a su vez el punto de partida de las reflexiones de William Rowe² e Yvette Jiménez de Báez³ en torno a esta misma problemática. Por caminos algo distintos, pero que descansan ambos en una interrogación acerca del papel asignado a la figura femenina, tanto Rowe como Jiménez de Báez dudan del deslinde que establece Rama entre las tradiciones occidental y americana, por considerar que el relato de Rulfo sugiere más bien la imposibilidad de traer el pasado al futuro, sea por cuanto el conflicto entre ambas civilizaciones permanece irresuelto (Rowe), sea por cuanto entre el presente y el orden patriarcal media una serie de muertes y crímenes (Jiménez de Báez) que no pueden pasarse por alto. Ambos críticos coinciden así en que el no cumplimiento del esquema narrativo implicado en los mitos culturales antes mencionados no consiste tanto en ofrecer una salida a conflictos históricos irresueltos, cuanto en mostrar su inoperatividad para la transformación del presente.

Ahora bien, la presencia de reminiscencias mitológicas en el relato de Rulfo no hace necesariamente de éste un cuento mitológico, cuya articulación con la historia y la cultura americanas pudiera plantearse en términos tan amplios y generales⁴. Sin pretender zanjar las diferencias de interpretación entre los críticos mencionados, consideramos que es preciso analizar con más detenimiento no sólo el lugar y papel – no necesariamente centrales – que la poética narrativa del cuento asigna a estas reminiscencias en la construcción de la imagen artística, sino también la manera en que dicha poética invita al lector a modificar o transformar su relación imaginaria con su propio mundo. En efecto, nuestros acercamientos críticos a la obra

¹ « Una primera lectura de ‘No oyes ladrar los perros’ », in Juan RULFO, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), París, ALLCA XX, UNESCO, col. Archivos, 1992, p. 700-709.

² William ROWE, *El Llano en llamas*, Critical Guides to spanish Texts n° 45, London, Grant & Cutler/Támesis, 1987.

³ Juan Rulfo, *del páramo a la esperanza, Una lectura crítica de su obra*, México, FCE/COLMEX, 1991.

⁴ Para la relación entre mito, narración e historia, se puede consultar el libro de Lluís DUCH, *Mito, interpretación y cultura* (1995), Barcelona, Herder, 1998, que contiene un balance de la problemática, al menos en la bibliografía europea.

narrativa de Rulfo nos han conducido a dudar de que la trama pudiera ser la vía privilegiada por el autor para organizar el mundo de sus ficciones y situar a sus lectores en, y ante ellas. La atención puesta en las modalidades de la percepción, sea ésta la de los personajes o la del narrador; la figuración de éste como un ente concreto, inserto de algún modo dentro del mundo narrado, al que interroga junto con la forma misma de la narración; la elaboración, por parte de este mismo narrador, de una red metafórica que suele contrarrestar y trincar las « evidencias » de la trama, y desplazar la compenetración con los personajes hacia la figuración de un enigma cuyo trasfondo él mismo desconoce y busca desentrañar; y la homología implícita entre el proceso narrativo y el proceso de lectura, constituyen a nuestro juicio los elementos fundamentales tanto de la configuración de la imagen artística del mundo narrado como de lo que podemos entender como una poética en acto. Destinada a propiciar una reflexión acerca del acto de narrar como tal, esta poética lleva a desconfiar de cualquier tentativa de proyectar esquemas narrativos preestablecidos – míticos o no – sobre los mundos en los que Rulfo invita a su lector a adentrarse, reflexionando al mismo tiempo acerca de sus propias modalidades de irlo configurando e interpretando.

A continuación, procuraremos mostrar los modos en que operan estos diferentes aspectos de la poética narrativa rulfiana en « No oyes ladrar los perros ».

EL OÍDO Y LA MIRADA

El análisis de Ángel Rama privilegia la imagen de « la sombra larga y negra »¹ que va caminando a la orilla del arroyo bajo la luz de luna, y que se precisa poco a poco como la del padre que lleva a su hijo herido a cuestras. Sin duda, esta imagen sobrecogedora desempeña un papel de primer orden en la configuración de la representación artística, y podemos suponer, siguiendo a Rama, que ella constituye el punto de partida de la imaginación artística del autor. Sin embargo, esta imagen profundamente turbadora no se presenta como « invención » a partir de reminiscencias culturales o mitológicas, sino como evocación de una experiencia vivida en el pasado por un narrador impersonal, que guía la atención del lector en torno a dos modalidades de percepción, claramente señalados desde el inicio por la primera voz del diálogo : « – Tu que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte »². La vista y el oído son así los dos sentidos convocados de inicio como los que han de guiar al lector para su compenetración con el mundo del cuento. Con todo, el oído precede a la vista, desde el título mismo del cuento (« No oyes ladrar los perros »); y tanto el inicio de éste bajo la forma de un diálogo entre los protagonistas, como la formulación del primer enunciado – « Dime si no oyes [...] o si ves [...] » –, parafraseado a continuación por este mismo diálogo, contribuyen a subrayar esta preeminencia. Por lo mismo, hemos de suponer que la concreción y las transformaciones de la imagen visual – la de la sombra que avanza tambaleante bajo la luz de la luna – se hallan subordinadas a la secuencia y la tonalidad precisas de los diversos enunciados, sean éstos los de los personajes o los del narrador, quien deja entender que escuchó los diálogos que reproduce al inicio antes mismo de divisar la sombra tambaleante.

¹ Juan RULFO, *Toda la obra, op. cit.*, p. 134.

² *Idem.*

HISTORIA, RELATO Y REMINISCENCIA

Ahora bien, aún cuando la preeminencia del oído sobre la vista proviene inicialmente de los personajes, conviene reparar en la manera en que, a su vez, el narrador va conjugando estos dos órdenes de percepción, por cuanto la narración figura al mismo tiempo la historia y el relato, cuestionando la relación entre ambos desde la instancia misma de la narración. En efecto, a primera vista, la narración se presenta como un relato « lineal », que sigue paso a paso la evolución de la situación y los esfuerzos del padre por llegar a Tonaya antes de que termine de desfallecer el hijo que lleva cuestas, registrando puntualmente la sucesión de los diálogos entre ellos dos. En este sentido, la narración pareciera estarse apegando estrictamente a la historia, o si se quiere al registro cronológico de los sucesos. Sin embargo, esta misma narración, en pretérito, conjuga dos enfoques distintos : mientras el narrador se esfuerza por seguir el movimiento de la sombra que se desplaza trabajosamente a la orilla del arroyo bajo la luz de la luna, proyecta sobre este registro, auditivo y visual, una serie de informaciones que dejan suponer que conocía de antemano la identidad de los protagonistas; en particular el lazo de parentesco que los une, y los antecedentes de la extraña escena que tiene ante sus ojos :

El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.¹

Detrás de la situación que la narración sigue en su desarrollo cronológico, se señalan así una serie de antecedentes cada vez más remotos que irán aflorando poco a poco, y en orden inverso al de la sucesión cronológica, bajo la forma de relatos fragmentarios, que provendrán, unos de la voz del narrador, y otros de la de uno de los protagonistas de la situación narrada. Esta insólita conjunción de historia y relatos, que parecieran ir en direcciones opuestas, permite precisar la forma de la narración y de las relaciones que establece con una y otros. La narración, en pretérito, de la historia que se reconstituye paso a paso ante los ojos del lector, y cuya trama dramática pareciera encaminarse hacia el cumplimiento – o no – de los esfuerzos del padre por salvar a hijo herido que lleva a cuestas, se halla contrapunteada no sólo por los diálogos entre el padre y el hijo – que, en su nivel más aparente al menos, contribuyen a reforzar el dramatismo de la situación narrada –, sino también por la compenetración del narrador con el entorno y con la figura protagónica del padre.

Ahora bien, esta compenetración, visual y auditiva, presenta varios aspectos. En primer lugar – y como ya dijimos –, proyecta sobre la situación narrada una serie de informaciones previas que dejan suponer que el narrador conocía de antemano, no sólo los lazos de sangre que unen a los dos « hombres », encimados el uno sobre el otro, que iban avanzando como « una sola sombra tambaleante »² a la orilla del arroyo seco bajo la luz cambiante de la luna, sino también los antecedentes inmediatos de la situación narrada; esto es, parte al menos de los relatos que « explican » la situación narrada y confieren sentido a la trama que la organiza en forma lineal y progresiva. Mientras estos antecedentes, y alguna que otra información posterior relativa a la vida de bandolero del hijo, parecieran apuntar a la configuración de un relato « realista » o costumbrista, la trama que le subyace puede efectivamente aludir a, o transferirse a ciertos esquemas míticos, como la fábula del Buen Pastor o la hazaña del fundador

¹ *Ibid.*, p. 134-135.

² *Ibid.*, p. 134.

de Roma. Sin embargo, y aunque esté narrada en pretérito, la situación narrada y su desenvolvimiento se hallan figurados no sólo como inacabadas y en proceso, sino también como enigmáticos; como si quien narra y posee antecedentes – o preconcepciones – de dicha situación estuviera rememorándola y confrontando los relatos – realistas, costumbristas, o míticos – de los que dispone, con una percepción renovada del desenvolvimiento de la situación. Esta forma de la remembranza y esta percepción renovada del desenvolvimiento de la situación evocada conllevan a su vez la inserción del narrador dentro del espacio-tiempo de la narración : aun cuando no participa de los hechos narrados, este narrador se halla figurado, no sólo como quien escucha – y reproduce – los diálogos entre los protagonistas, sino también como quien acompaña el desplazamiento nocturno de la sombra tambaleante por la orilla del arroyo, y va regulando su compenetración y su distanciamiento subjetivos respecto del desenvolvimiento de la historia y los estados de ánimo de los protagonistas.

Con base en esta figuración concreta de la instancia de la narración, podemos imaginar que el cuento descansa en la reminiscencia de una experiencia otrora vivida por el narrador, quien, al rememorarla, vuelve a preguntarse por su significación. Sólo que, en este rememorar narrando, o narrar rememorando, no sólo la historia deja de coincidir con él, o los relatos que le conferían sentido, sino que, junto con este hiato entre una y otros, se perfila un desplazamiento sustancial de la atención del narrador : la trama manifiesta y su dramatismo – los esfuerzos sobrehumanos del padre por salvar al hijo malherido – pasan a segundo plano, y la experiencia pasada, momentáneamente fijada por aquellos relatos, se abre a nuevas interrogantes, sugeridas por la extrañeza de la situación rememorada : por lo monstruoso y sobrecoedor de la imagen de la sombra tambaleante que emerge de la sombra, iluminada por la luz de la luna, y lo insólito de los diálogos que la preceden (carácter insólito manifiesto al final del primer diálogo con que se abre el cuento, cuando el que está abajo, y no oye ni ve, concluye sorpresivamente este primer diálogo enigmático con un sentencioso « Pobre de ti, Ignacio »). Esta restitución imaginaria de la extrañeza de la situación rememorada no se limita a confirmar la ubicación imaginaria del narrador-observador dentro del mundo narrado. Junto con esta confirmación del carácter concreto del sujeto de la narración, reintroduce también la dimensión perceptiva y valorativa que habían obliterado los relatos anteriores; dimensión que va a guiar la conjunción de compenetración y distanciamiento con que este narrador concreto se dispone a encarar el enigma bajo cuya forma se le vuelven a presentar la situación evocada y su desenvolvimiento.

La subordinación de la historia y su trama manifiesta, incluidos los relatos que esta misma trama pudiera suscitar, a la forma concreta de una reminiscencia que se traduce en un rememorar narrando, o de un narrar rememorando, manifiestos en la asociación del pretérito con la acumulación de gerundios en la primera evocación visual de los trabajosos desplazamientos de la sombra que emerge de la noche, no se limita a truncar la lectura de la historia narrada con base en el desenvolvimiento de la trama y el cumplimiento, o la frustración, de los esquemas narrativos que pudieran asociársele. Respecto de una y otros, conlleva un desplazamiento y una transformación sustanciales del objeto de la percepción del narrador, y por consiguiente también, como veremos más adelante, una reformulación completa del objeto de la representación artística. Por lo pronto, la figuración inicial de la forma concreta en la cual descansa el cuento nos ha venido colocando, como al propio narrador, ante un enigma, cuya extrañeza habremos de desentrañar siguiéndolo a él en los desplazamientos de su atención perceptiva. Habida cuenta de la preeminencia del oído por sobre la vista, señalada desde el

inicio como vía privilegiada de acceso al corazón de aquellas tinieblas, empezaremos centrandó nuestra atención en las formas del escucha que nos propone.

EL NARRADOR Y LA VOZ DE LOS PERSONAJES

En primer lugar, conviene reparar en que, si bien el narrador reproduce puntualmente los diálogos oídos entre padre e hijo, su propia atención perceptiva no se centra en ambos por igual. De hecho, toda ella se centra en el padre, al punto que las manifestaciones de la agonía del hijo sólo se registran a través de las sensaciones – manifiestas o supuestas – del padre. De donde se puede colegir que la incógnita por despejar lo concierne a él antes que a su hijo; o mejor dicho, que atañe a la relación emocional y afectiva que el padre mantiene con el hijo herido que lleva a costas. Esta atención privilegiada se traduce en la conjunción de focalizaciones internas y externas, o mejor dicho en una serie de variaciones entre formas sutiles de compenetración con la percepción y la « voz interna » del personaje, y formas de distanciamiento complejas respecto del comportamiento y los enunciados de este mismo personaje. Estos dos movimientos, a la vez complementarios y opuestos, entrañan por parte del narrador – y requieren del lector – formas de atención en extremo móviles y precisas, por cuanto la compenetración, y la inducción que ésta conlleva, de ninguna manera han de forzar la « interpretación » o llevar a colocarse « por encima » del personaje, adjudicándole más de lo que él mismo se resiste a expresar; de ahí la asociación de aquella con formas de distanciamiento, que llegan incluso hasta la desaparición del narrador « detrás » del personaje, cuya voz interna, con la que venía compenetrándose, puede volverse de pronto totalmente autónoma : tal es el caso del largo parlamento del padre – tipográficamente reproducido mediante el uso de cursivas – en donde este último « suelta » inesperadamente toda su ira y todo su resentimiento hacia el hijo moribundo.

Aun cuando son muchos los ecos de la voz interna del padre en la voz del narrador, no podemos detenernos aquí en sus diversas modalidades. La cita traída a colación más arriba da cuenta de su forma más sencilla. Más compleja es la siguiente, por cuanto no da cuenta de la sola compenetración del narrador con la percepción del padre, sino también de una subrepticia transición de un sujeto verbal a otro en el registro puntual de las percepciones del padre acerca del comportamiento físico de su hijo :

– ¿ Cómo te sientes ?

– Mal.

Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuando le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego, las manos del hijo, que traía trabadas en el pescuezo, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja.¹

Aquí, la ambigüedad, momentánea, recae sobre el sujeto del verbo « temblaba », que puede referirse tanto al hijo como al padre, por el enlace inmediato con el verbo siguiente, « sabía », que se refiere manifiestamente al padre, mientras que los anteriores registraban los comportamientos del hijo por parte de una voz que, pese a ser formalmente la del narrador, correspondía en realidad a la percepción del padre. Este « juego » entre lo formal de la enunciación y lo real de la percepción primero, y el distanciamiento sutil que, a continuación, introduce el mismo verbo « sabía » respecto de la focalización del narrador – cuya voz deja entonces de confundirse con la del padre – contribuyen también a fomentar la duda acerca de

¹ *Ibid.*, p. 135.

esta extraña construcción sintáctica. Más compleja aún resulta la secuencia siguiente, en donde las ambigüedades provienen del manejo de los deícticos. Reproducimos la secuencia completa para mejor comprensión de las implicaciones de este nuevo entrevero de perspectivas :

Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

– No veo ya por donde voy – decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.

– ¿ Me oíste, Ignacio ?, Te digo que no veo bien.

Y el otro se quedaba callado.

Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.¹

La escena está enmarcada por dos descripciones del narrador, cuya distancia respecto de los personajes no deja lugar a dudas. Entre estas descripciones se introducen dos intervenciones del padre – al que por primera vez el narrador designa como « él » – que no obtienen respuesta, y que se hallan separadas entre sí por un « comentario » sumamente extraño, tanto por la rapidez de los desplazamientos de la perspectiva del narrador – que contrastan con el anterior ritmo pausado de la narración –, como por el entrevero de las designaciones que acompañan estos mismos desplazamientos. Pese a que en esta secuencia la distancia – en este caso visual – del narrador se halla claramente marcada tanto al principio como al final, el « comentario » central obedece al mismo principio que analizamos en el ejemplo anterior, sólo que con desplazamientos más violentamente marcados : formalmente nada indica que este comentario no siga perteneciendo a la voz del narrador, pero su contenido emocional lleva claras marcas de que responde en realidad a la percepción del padre, como lo subrayan por su lado los deícticos de lugar. De modo que no es tanto el narrador quien designa al hijo como « el otro » y al padre como « él », cuanto el mismo padre que se designa a sí mismo como « él » y se refiere al hijo como « el otro » : a la ruptura del lazo emocional que parecía unir al padre con el hijo, corresponde así pues un desgarramiento de la identidad íntima del padre, que llega entonces a verse a sí mismo, él también, como « otro ».

Esta escena corresponde al momento en que el padre intuye el desfallecimiento final de quien lleva a cuestas, y prepara – o anticipa – el largo soliloquio en que aparecerá, precisamente, el « otro » del padre : toda la rabia, la ira y el resentimiento contenidos que, desde tiempos atrás, nutría para con el hijo. Pero el aflorar de la otra cara del padre es también inmediatamente posterior a la palabra « padre », pronunciada por primera vez por el hijo en los diálogos reproducidos por el narrador. De tal suerte que el desgarramiento íntimo del padre, y la otra cara de éste, afloran en el preciso momento en que el hijo agonizante manifiesta, por primera y última vez, su sentimiento filial.

Para refrendar el giro que adquiere la narración a partir de esta secuencia, haría falta examinar con detenimiento los movimientos de la mirada del narrador sobre el desenvolvimiento de los protagonistas, y el papel que desempeña su percepción del entorno en la configuración de un sistema metafórico que, sin sobreponerse al seguimiento de dicho desenvolvimiento, lo

¹ *Idem.*

puntúa, subraya y potencia, confiriendo a los diferentes elementos que lo componen significados y valores afines : así, la noche de los personajes y del enigma de la sombra sola y tambaleante; la orilla del arroyo – de la vida – y las piedras con que tropiezan quienes avanzan a tientas en busca de ayuda y salvación; la luz, el color, y las posiciones cambiantes de la luna, que emerge roja de la tierra y termina bañando de una luz azul los ojos del padre; la disminución o el alargamiento de la sombra... Todos estos elementos dicen juntos la atmósfera de la situación rememorada, los estados anímicos de los personajes y las variaciones de la percepción del narrador. En este marco, el giro de la narración al que nos estamos refiriendo, se significa mediante la plena iluminación de la noche por la luz lunar, que el padre recibe ahora en plena cara, llevándolo a « esconder los ojos para no mirar de frente »¹. En esta misma notación señala también un cambio la posición del narrador, que ya no percibe la sombra como un bulto a contraluz, o alargándose desde una perspectiva lateral que le permite mirar juntos los personajes y la sombra larga y negra : el también se ubica ahora frente al padre, detrás del cual la luz alta de la luna ha desvanecido incluso toda posibilidad de sombra; y de ahí en adelante, desaparece por completo para dejar que sea el personaje el que dé forma a su propia « verdad », y no volverá sino para « cerrar » el cuento con la imagen distanciada del padre, liberado de su carga y solo, oyendo el ladrar de los perros y mirando el brillo de la luz sobre los techos de Tonaya.

LA RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES, LA TRAMA Y EL ACONTECIMIENTO

El oído y la vista, recobrados por el padre en la imagen final que de él proporciona el narrador, nos devuelven a la problemática del « oír » y el « ver », ya no desde la perspectiva del narrador, sino desde la de la privación de estos mismos sentidos en la relación entre padre e hijo. Aun cuando la sordera y la ceguera se refieren inicialmente a la percepción del entorno por parte de los dos hombres encimados el uno sobre el otro que avanzan a tientas por la orilla del arroyo, poco a poco se va perfilando también como propia de los diálogos que éstos mantienen entre sí. Si, en el diálogo con que principia el cuento, el hijo – que « va allá arriba » – no oye ni ve, es porque, al menos al parecer, no hay alrededor nada que percibir. Pero otra es la situación del padre, que no sólo va « abajo », sino que tiene anegados los sentidos por la carga que lleva encima; de ahí que pida al hijo que « oiga » y « vea » por él. Pero esta misma mención de quien va « arriba » y quien « abajo » es la misma que encontramos en el enunciado ya analizado con anterioridad, en el cual el padre se desdoblaba, señalando al hijo como « el otro » y a sí mismo como « él ». De modo que la imposibilidad de percibir « alguna señal de algo »², o « alguna luz en alguna parte »³, no se refiere tan sólo a las circunstancias externas : recae también sobre los mismos « diálogos » – lacónicos y reiterativos – entre padre e hijo, metaforizando el doloroso vínculo que los une y los separa.

Como en otros cuentos de El Llano en llamas, el « ladrar de los perros » simboliza la presencia de la vida. Pero no tanto de la vida en sí – como el arroyo –, cuanto de la vida compartida en el espacio social de un pueblo. En este sentido, es notoria la similitud con « Nos han dado la tierra », en donde vuelven a encontrarse, además de la caminata en medio de arroyos secos, la reiteración de « algo » y « nada » y la mención del « ladrar de los perros » como re-

¹ *Ibid.*, p. 136.

² *Ibid.*, p. 134.

³ *Idem.*

cuerdo y anhelo de formas de vida compartida¹. Los ecos cruzados del « ladrar de los perros », que se responden desde las dos orillas del cuento que estamos analizando – el título, por un lado, y la exclamación final del padre : « – ¿ Y tú no los oías, Ignacio ? [...] No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza »², por el otro – llaman la atención sobre la dimensión social del drama y el quiebre íntimo del padre, cuya profundidad se pone de manifiesto en su largo monodílogo ante la inminente pérdida del hijo que lleva a cuestas. Los cuatro tiempos, cada vez más remotos, de este monodílogo tienen cada uno su propia temática, aun cuando la mención de la madre esté presente en tres de ellos : el primero y los dos últimos; sólo el segundo – el más extenso de todos –, no se refiere sino a la relación entre padre e hijo. En el primero, el padre rechaza violentamente el lazo filial que acaba de manifestar el hijo, y niega a la vez su propio vínculo paterno, atribuyendo sus esfuerzos por salvar al hijo a su propia lealtad a la madre : « Todo esto no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí [...] »³. Los dos tiempos siguientes constituyen paráfrasis y extensiones de este planteamiento inicial. El primero – el más largo de los cuatro – retoma y amplía la información acerca de la vida de bandolero llevada por el hijo, y reafirma enfáticamente el desconocimiento paterno, llevándolo incluso hasta la maldición que, sin embargo, cobra la forma sorpresiva de una autoinculpación : « Porque usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho : ‘ ¡ Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di ! ’ [...] »⁴. Y el siguiente consiste a su vez en una evocación de la infancia del hijo, de su voracidad y su « rabia », pero alude también, por un lado, en las esperanzas puestas por la madre en el hijo, y por el otro, a la no menos rabiosa y confusa privación afectiva del padre : « [...] quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas »⁵. Y, por último, el cuarto tiempo del monodílogo del padre vuelve al tiempo presente, a la situación actual provocada por la vida de bandolero del hijo, y a la problemática de la « lástima », implícito en el « Pobre de ti, Ignacio » formulado por el padre al concluir el primer diálogo con que se abre el cuento. Sólo que, ahora, esta problemática viene asociada con los « sollozos » que aquel atribuye a ese « otro », al que acaba de desconocer como su hijo : « y le pareció que la cabeza allá arriba, se sacudía como si sollozara »⁶. Nótese una vez más la repetición de « allá arriba », que trae nuevamente el recuerdo de « él, acá abajo », con que no hace poco se veía a sí mismo el padre.

En esta incontenible irrupción del pasado en la percepción que de sí mismo tiene ahora el padre, destacan dos aspectos. En primer lugar, el rechazo de los lazos de sangre por parte del padre, la maldición del hijo, y la autoinculpación, que dejan entrever que pudiera haber en la vida del propio padre lejanas andanzas similares a las de su hijo, que se traducirían en formas

¹ A este respecto, remitimos a nuestro estudio, « El camino de la vida : ‘ Nos han dado la tierra ’ de Juan Rulfo », *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, n° 204, julio-septiembre 2003, p. 577-595.

² Juan RULFO, *op. cit.*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶ *Ibid.*, p. 138.

de identificación desesperadamente negadas, y que llevarían a adjudicar al hijo – pequeño – la propia « rabia » que siente ahora hacia él y consigo mismo. De no ser así, ¿ por qué negarle la propia sangre, e incluso el perdón delante de la misma muerte ? ¿ Qué « esperanza » de redención – para sí – es la que frustró no sólo la vida, sino también – y sobre todo – la muerte del hijo ? ¿ No tendría que ver con ello esta « otra cara », en extremo despiadada, del padre que se desdobra a sí mismo en el preciso momento en que la vida abandona definitivamente al hijo que luchaba desesperadamente por salvar ? El segundo aspecto concierne a la relación del padre y el hijo con la madre, que deja traslucir la evidente privación afectiva del padre, no sólo por las demandas del hijo hacia ella, sino también por la suplantación implícita que suponen las esperanzas puestas por la madre en el hijo. Aun cuando ambos aspectos no aparecen relacionados entre sí, dejan entrever, en el relato del padre, una mezcla confusa de violencias y culpas que lo colocan a él precisa e irremediamente « abajo », y lo llevan a tratar de recobrar una identidad afectiva y social mermada desde tiempo atrás. La formulación extraña de la « lástima » – en medio de los « sollozos » que el padre atribuye al hijo y que bien podrían ser los suyos propios e internos –, refrendan esta concepción a la vez afectiva y social de la propia identidad : « ¿ Qué pasó con sus amigos ? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir : ‘No tenemos a quien dar nuestra lástima’. ¿ Pero usted, Ignacio ? »¹ : la transformación del sintagma « dar lástima » – o sea, provocarla – mediante la introducción del posesivo « nuestra », que trae consigo no sólo la reversibilidad del gesto sino también el desplazamiento implícito de la lástima hacia la compasión – esa misma compasión que el padre le niega al hijo delante de la muerte –, corroboran el fondo del insuperable resentimiento del padre hacia el hijo que, según él, lo privó – con la muerte de la madre, la de su compadre y la suya propia –, de toda posibilidad de existencia afectiva y social. Quedan así preparadas tanto la imagen final del padre – libre de su carga y solo ante el pueblo que se despierta – que el narrador registra a distancia, como la recriminación última del padre, incapaz de perdonar : « No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza »².

Sin duda, la « verdad íntima » del protagonista del cuento de Rulfo descansa, al menos en parte, en el recuerdo de la madre y esposa muerta, y en la privación afectiva resentida por el padre ante la presencia absorbente del niño. Sin embargo, esta frustración emocional y afectiva está lejos de presentarse bajo la forma del mito « arcaico » al que se refiere Ángel Rama. La « rabia » y el « rencor » del padre aparecen más bien como inextricablemente ligados a formas de socialización de los afectos, sin duda profundamente distorsionadas por una violencia y una culpabilidad ubicuas que, no por anidar en el ámbito familiar, dejan de proyectarse mucho más allá de dicho ámbito, y a este respecto, no está por demás recordar que, antes de aparecer como padre e hijo, los protagonistas de este drama se significan primordialmente como dos « hombres ». Al no reconocerse como tal, esta carga de violencias y culpas ubicuas y compartidas, cobra la forma de un « inconsciente colectivo », social y cultural, que ponen de manifiesto el entramado y la reversibilidad de los signos adheridos a las dos figuras encimadas de aquella sombra – única, larga y sola –, que va caminando a tientas por la orilla del arroyo bajo la luz ensangrentada de la luna. Más que una ruptura en el enlace de las generaciones, el cuento de Rulfo parece más bien plantear la continuidad de esta carga, convertida en herencia social y cultural. Pero, ¿ no es ésta, por cierto, la misma que, por otra

¹ *Idem.*

² *Idem.*

vía, puso magistralmente de relieve Amadeo López en su libro intitulado *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain*¹ ?

Sin duda, son muchos los esquemas narrativos – míticos o no –, y las « explicaciones » socio-históricas que se pueden proyectar o desplegar a partir del desentrañamiento de este nudo gordiano en la relación entre los dos personajes igualmente agónicos del cuento que vemos analizando. Sin embargo, no podemos perder de vista que son precisamente estos esquemas narrativos, o estas explicaciones, los que descarta – transformándolos en un nuevo « enigma » – la poética narrativa del cuento de Rulfo, junto con cualquier tentativa de buscar quien es el « culpable » en esta relación patológica y profundamente destructiva. La imagen artística, en claroscuro, del enigma evocado por aquella sombra tambaleante del cuento de Rulfo, es la de un mundo de ensimismamientos y « diálogos » equívocos. En esta imagen, vida y muerte, esperanza y frustración, amor y rencor, se disputan el destino de unos personajes colocados en situación límite, y bajo el signo de una violencia psicológica y social que hunde sus raíces en el tiempo. Sin embargo, en este mundo enigmático, nada está dicho de antemano, ni para el narrador, ni para el lector, por más que el primero se encuentre recordando una escena presenciada en el pasado, y sepultada en sus recuerdos. Colocado ante el acto de recordar narrando, o de narrar recordando, el lector ha de seguir al narrador en su esfuerzo por « seguir » a su personaje – por compenetrarse con los esfuerzos de éste por resistir y dar forma verbal al conflicto íntimo que lo atormenta –, preservando al mismo tiempo la justa distancia que ha de permitirle comprender sin juzgar o condenar. En otras palabras, ha de aceptar la invitación a « oír » y « ver » al « otro » como « otro », renunciando a proyectar sobre este « otro » juicios o esquemas a priori, y dejando que sea « él » quien pugne y termine por dar forma a su propia verdad íntima. Mal haría entonces el lector si tratara de encajar la significación del cuento en uno o más esquemas conocidos, puesto que, sin dejar de aludir a ellos, el narrador los va descartando uno a uno, rompiendo con cualquier esquema que pudiera coartar su propia búsqueda y la de su personaje. Pero mal haría también este lector si tomara apoyo en el desconcierto que produce esta peculiar forma de narrar para concluir que Rulfo da la espalda a cualquier preocupación de orden ético. Aun cuando la poética del narrador jalisciense cierra deliberadamente el paso a cualquier posibilidad de inmovilizar a los personajes bajo un juicio moral más o menos lapidario, su propuesta de mundo, o mejor dicho de relación con el mundo ficticio – a la vez « real », recordado e imaginado – entraña una indudable concepción ética, que concierne juntos al acto de narrar y al de leer. En ambos, la particular conjunción de compenetración subjetiva y distanciamiento reflexivo, respecto del mundo y los conflictos de los personajes y respecto de la forma narrativa, sugieren modalidades de intercambio subjetivo entre narrador, personaje y lector, que contrastan poderosamente con la violencia estéril del mundo evocado.

Françoise PÉRUS

Instituto de Investigaciones Sociales

UNAM

¹ Amadeo LÓPEZ, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain, Littérature, philosophie et psychanalyse*, préface de Marcos Aguinis, postface de Nestor Braunstein, Paris, L'Harmattan, 1994.

ASPECTS DE LA DYNAMIQUE DU DÉSIR – *ZONA SAGRADA*, *PALINURO DE MÉXICO*,
LA ESPADA ENCENDIDA –

Ce travail prendra en compte trois œuvres de nature et d'auteurs différents. *Zona sagrada*¹, de Carlos Fuentes, est un bref roman publié en 1967 et écrit, selon les dires de l'auteur, pour se distraire de l'élaboration de *Cambio de piel* qui occupe, alors, l'essentiel de son temps. *Palinuro de México*², publié en 1977, est un très long roman et certainement le plus important de Fernando del Paso. *La espada encendida*³, la troisième œuvre prise en compte, est un recueil de poèmes, relativement bref, écrit entre 1969 et 1970, par Pablo Neruda. Par-delà leurs différences manifestes, ces trois œuvres ont un même et unique centre de gravité : le désir. Et, de surcroît, le désir dans chacun de ces ouvrages, a un même et double ancrage : le mythe et l'inceste. L'inceste installe l'unité et impose le recentrement, le mythe, parce qu'il libère la représentation des limites de l'illusion de réalité, offre toutes les possibilités du déploiement.

Dans le célèbre dialogue qu'engage Socrate avec Diotime, l'amour et le désir sont une seule et même chose, une dynamique, une ardeur et une passion qui poursuit la possession du bien. Mise en demeure de préciser ce qu'est cette poursuite, Diotime ajoute : « C'est l'enfantement dans la beauté selon le corps et l'esprit »⁴. Le passage du *Banquet* dont est extraite la citation ouvre la rubrique « Grand Désir » dans les catégories établies par David Rabouin⁵. Dans cette rubrique figurent également Spinoza, Nietzsche, Bataille et Deleuze. Bien que leurs orientations soient très différentes, ces philosophes posent tous le désir comme une dynamique.

Dans le cadre de ce travail, étant donné la nature des œuvres prises en compte, la dynamique sera envisagée, pour chacune d'elle, selon deux pôles extrêmes : comme une tendance centripète au recentrement et comme une tendance centrifuge au déploiement. On tentera de définir pour chacun des ouvrages quelle est la tendance dominante et quelles modalités prend cette dominante. La dernière partie sera réservée à un aspect très spécifique de ce que Platon appelle la « création selon l'esprit » : c'est-à-dire à l'écriture comme point ultime et inévitable du déploiement de la dynamique du désir. En effet, dans *Zona sagrada*, *Palinuro de México* et *La espada encendida*, le désir, inscrit au centre de l'œuvre, devient un désir d'œuvre et insensiblement, à la manière des anneaux de Moebius, le désir représenté se superpose à l'œuvre qui le représente.

Dans l'univers littéraire de Carlos Fuentes, le lecteur apprend très vite et à ses dépens que le plus sage est de se méfier de tout et particulièrement de ce que l'on serait tenté de prendre pour des certitudes. Il semble bien pourtant que, dans *Zona sagrada*, Bela offre une image non pas vraiment exemplaire mais tout de même acceptable de la relation amoureuse. À la manière des héroïnes de Antonioni, cette italienne conçoit son rapport à l'autre, à l'homme,

¹ Carlos FUENTES, *Zona sagrada*, México, Siglo XXI, 1967, 191 p.

² Fernando DEL PASO, *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1982, 725 p.

³ Pablo NERUDA, *La espada encendida*, in *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, t. III, p. 547-621.

⁴ PLATON, *Le banquet*, *Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 67.

⁵ David RABOIN, « Le Grand Désir » in *Le désir*, Paris, GF-Flammarion, 1997, p. 157.

comme une totalité, une vibration où l'esprit et le corps ne font qu'un : « yo sé estar abrazada y quieta y temblorosa en los brazos de un hombre, yo sé acariciar y esperar y sonreír »¹, dit-elle au protagoniste masculin du roman, Guillermo, dont elle vient de tomber amoureuse. Alors que la jeune femme, disposée à s'offrir à lui pour la première fois, se déshabille, Guillermo feint d'avoir malencontreusement perdu la clé de sa chambre. Incrustées dans la drôlerie de cette scène, une série de paroles, proférées par le personnage masculin, théorisent le désir à la manière de Schopenhauer : celui qui vit son désir, le perd et se perd. Schopenhauer dit : « La satisfaction, [...] ; il faut qu'elle soit la satisfaction d'un désir. Or avec la satisfaction cesse le désir, et par conséquent, la jouissance aussi »². En écho, Guillermo déclare : « necesito saberte lejos para que nada se interponga entre mi deseo y tú »³. À la manière de Lafcadio⁴, Guillermo veut bien jouer à obtenir mais se désintéresse aussitôt de l'objet obtenu. Bela, sa victime déclare crûment : « tu me preparaste y me abriste, me humedeciste para nada, tú eres un monstruo »⁵. Guillermo met le désir à distance : au statut de personnage – l'illusion de la personne dans la fiction –, il préfère celui d'acteur, et au statut d'acteur, comme dans le monde de Rilke⁶, il préfère celui de metteur en scène. Symptomatiquement, alors qu'il rentre dans un café au bras de Bela, Guillermo s'imagine qu'il se voit, spectateur de lui-même, faire son entrée au bras de Bela, ou mieux, et c'est là affaire de scénario, il s'imagine qu'il voit Bela entrer au bras d'un autre homme⁷. En bref, le couple Bela-Guillermo permet l'opposition de deux expressions du désir : celui qui, assumé par l'être, s'inscrit dans le réel, et celui qui, comme au cinéma, relève de la représentation imaginaire et de la mise en scène. Le metteur en scène reléguant toute réalité y compris la sienne propre au plan de la fiction n'assume aucune des facettes du désir. Significativement, le diminutif de Guillermo est Mito.

Et le vrai couple du roman, ce n'est pas Mito et Bela, un couple secondaire, mais Mito et sa mère, Claudia. Si, selon le principe instauré dans le couple Mito-Bela, le désir ne peut être que pour autant qu'il ne se réalise pas, le couple incestueux, parce qu'il est universellement frappé d'interdit, devient le couple où le désir s'exacerbe sans limite et sans fin. Tout au long du roman, d'une manière ou d'une autre, la relation mère-fils est placée sous un jour ambigu où constamment s'insinue la relation amant-amante. Mais Carlos Fuentes a pris bien soin de malmener les lectures psychanalytiques attendues. Outre que le prénom, Claudia, attribue la claudication non au fils mais à la mère, les éléments biographiques que Carlos Fuentes prête au fils renvoient bien davantage à l'Œdipe de Sophocle qu'à celui du complexe de Freud puisque le fils a été séparé de sa mère pendant toute son enfance et qu'il ne se retrouve face à

¹ Carlos FUENTES, *op. cit.*, p. 113.

² Arthur SCHOPENHAUER, « Le monde comme volonté et comme représentation », in Didier RAYMOND, *Schopenhauer*, Paris, Seuil, 1993, p. 178.

³ Carlos FUENTES, *op. cit.*, p. 113.

⁴ « Quoi ! va-t-il [c'est de Lafcadio qu'il s'agit] renoncer à vivre ? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer ? », André GIDE, *Les caves du Vatican*, Paris, Gallimard, 1922, p. 250. Ce sont les dernières phrases du roman.

⁵ Carlos FUENTES, *op. cit.*, p. 113.

⁶ Rainer Maria RILKE, « La vie quotidienne », *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1993, p. 1287-1301.

⁷ Carlos FUENTES, *op. cit.*, p. 63.

elle que parce qu'elle a décidé de l'enlever alors qu'il est déjà âgé de neuf ans : « [...] y encontré, más entonces por ser la primera vez y ser la sorpresa, mi propio rostro de niño convertido en otra cosa, en unos labios que me besaban [...] »¹. Plus avant dans le roman, le chapitre « Formica sanguinae » est consacré à ce qu'on pourrait appeler la formation de la personnalité de l'enfant. Dans un espace protégé du monde, une « zone sacrée » qui duplique la capacité d'isolement caractéristique, dans *Zona sagrada*, de la maison familiale, l'enfant crée et met en scène des situations nettement sadiques. Dans un désir paradoxal de sentir très concrètement cette vie dont il est protégé et dont il se protège, il fait agoniser des oisillons qui serviront ensuite à affoler le désir des araignées, des fourmis et des scorpions. Le désir est alors une irrésistible tentation qui aspire à dévorer l'autre. Au sens propre.

Celui qui, tranquillement, mettait en scène son désir depuis le repli sûr de la zone sacrée de la maison et de l'imaginaire d'enfance, devenu adulte, va dans sa relation avec sa mère, voir sa zone de jeu et de repli constamment menacée. Placé sous le signe du double de soi et donc du narcissisme manifeste, le désir s'exacerbe parce que, outre qu'il est interdit, son objet est tout puissant. La mère est actrice, spécialiste et professionnelle du désir en quelque sorte, et plus qu'actrice, ce qu'elle est à la scène et à la ville, elle est, à la ville, metteur en scène de sa propre séduction, autrement dit de son désir de se faire désirer. Et, en cela, elle est le double susceptible de doubler Mito et de le dévorer. Au sens figuré.

Dès lors, dans chaque chapitre, se déploie une mise en scène où chacun, le fils et la mère, va chercher à s'emparer de l'autre. Mais ce jeu de double est faussement symétrique. Par le choix d'un récit totalement livré et restreint à la première personne, au « je » de Mito, Carlos Fuentes livre le lecteur au personnage et à ses obsessions. Et au nom du désir qui le hante et l'obsède, le fils se voit contraint de prendre le risque de la stratégie. On pourrait citer quasiment autant de stratégies que de chapitres. On mentionnera celle de « Dentro y fuera de las grutas encantadas » où Mito, le bien nommé, imagine plusieurs mises en scène du désir de l'acteur du prochain film de sa mère pour sa mère. Ces divers scénarii, qui combinent l'esprit expressionniste et la réalisation hollywoodienne, sont offerts le lendemain à la mère – chapitre « El teléfono blanco ». La mère est invitée à compléter la mise en scène et, ce faisant, à en confirmer la validité. En double parfait, la mère joue le jeu, en double redoutable, elle y met brutalement fin en révélant à son fils qu'elle a compris les vraies motivations de son échafaudage fictif.

Pour diverses qu'elles soient, les stratégies du désir dans *Zona sagrada* sont autant de stratégies de l'araignée puisqu'il s'agit de tendre un réseau de fils où l'autre sera pris ; mais que se passe-t-il quand l'araignée tisse une toile pour prendre une araignée plus fine, plus forte, plus actrice, plus metteur en scène, bref plus araignée qu'elle ? À ce jeu, c'est le vertige qui guette. À la fin, c'est-à-dire, dans le chapitre « Las golondrinas », on lit :

No recuerdo, no, no podría recordar cuál de los dos, en este momento, debe sentirse ofendido ; a cuál de los dos corresponde, en este momento, reiniciar la agresión [...] no sé distinguir, esperándola aquí entre el amor y el odio que ella y yo nos debemos, entre el rechazo y la aceptación que nos ligan como a dos hermanos siameses ; no sé cual debe infligir la herida, y cuál besarla. Como un mal jugador de ajedrez, no sé si este es mi turno. O cuál pieza mover.²

¹ Ibid., p. 16.

² Ibid., p. 142-143.

En mettant en évidence le vertige des stratégies du désir, cette citation ramène le désir incestueux à la forme extrême du narcissisme, celle des doubles parfaits, celle des frères siamois. Dans *Zona sagrada*, le double est une force centripète qui tend à ramener le différent au même. Mito et sa mère forment un double. Bela est le double de la mère, un double que la mère utilise pour se jouer de son fils. Et quel est le double de Mito ? Dans le premier chapitre du roman qui en constitue aussi la première partie, le « je » a pour destinataire un étrange « tu » dont les apparitions, dans les chapitres suivants, sont si rares qu'on tend à l'oublier. Aussi, qu'elle n'est pas la surprise du lecteur quand, au centre du roman, dans le chapitre intitulé « Los delfines », le « tu » devient un personnage concret – pour autant qu'on puisse l'être dans cet étrange œuvre – auquel incombera la mission concrète de séduire la mère.

Y a-t-il, pour autant, une résolution du désir dans *Zona sagrada* ? Est-il possible d'enrayer la dynamique centripète qui ramène l'inceste, le narcissisme et le désir au centre d'une même sphère ? Lorsque le roman s'achève, au terme d'une scène de travestissement menée selon les règles de l'art et rehaussée par tous les topiques du fétichisme, Mito se transforme en chien. Si l'on pense, comme le texte y invite à diverses reprises, que la mère est toutes les sorcières, mais aussi Méduse, et surtout Circé, il faudrait s'attendre à ce que le fils soit métamorphosé en pierre, en pourceau ou peut-être en pivert. Mais ici, ce qui nous est donné à lire, ce n'est pas une métamorphose, mais, ce qu'il faut appeler, en faisant la part belle à l'humour de Carlos Fuentes, une transfiguration. Le mot « transfiguration » hante le roman. Contrepoint du cercle éternellement répétitif du mythe où tout est déjà connu et où tout redevient pareil, la transfiguration, au fil des apparitions récurrentes du mot, en vient à signifier l'accès à l'éternité *via* une autre nature. Comme le mot « transfiguration », le mot « chien », et la réalité concrète à laquelle il renvoie, apparaît fréquemment sur le devant du texte. Pour au moins mériter le statut d'esclave, le fils exige de sa mère qu'elle lui achète des chiens de race ; et comme la mère ne daigne même pas jouer le rôle de maître, le fils fait sadiquement subir à ses divers chiens d'abord, puis, à la fin du roman à la seule bête qu'il n'a pas encore exterminée, les affronts que sa mère lui fait subir à lui. On comprend alors l'inévitable logique qu'il y aurait à se transformer en chien. Il suffirait d'y voir le signe de la déroute du désir qui délaissé par son objet – la mère est partie en Italie avec le double du « je » qui est désormais son amant – dénature celui qui le vit. Ce serait oublier la riche tradition symbolique du chien – et l'humour de Carlos Fuentes. Le chien, c'est, entre autres choses, l'animal qui accompagne les morts, double éternellement chanceux des vivants. Et, selon le discours que Mito tient sur lui-même, le « je », transfiguré en chien devient tout puissant et ne redoute ni le spectacle des ébats de la mère, et, désormais, sûr de toujours la posséder, il ne saurait redouter de la perdre. Ainsi, par cette fin spectaculairement inattendue, le désir se trouverait pleinement réalisé. Mais, pour prix de cette réalisation, c'est la nature du désir qui est transfigurée et ce qu'il a bien pu devenir, c'est au lecteur de l'imaginer, puisque le roman, qui s'arrête là, n'en dit rien.

Dans *Palinuro de México*, comme dans *Zona sagrada*, il y a un couple secondaire. Mais celui-ci ne sert pas de contrepoint au couple principal, il en est bien davantage le modèle réduit et, significativement, ce couple ouvre le roman. Un jeune homme hongrois et une jeune femme polonaise se rencontrent au front, en 1914, alors que tous deux sont étudiants, l'un pour devenir médecin, l'autre pour devenir infirmière. L'attente de l'autre coïncide avec le don à l'autre, le désir est et se réalise simultanément. Ici s'incarne le désir tel que le définissait les paroles de Bela à l'intérieur de *Zona sagrada*. Un désir qui n'est ni manque ni attente, plutôt une fête à laquelle la mort, qui rôde et règne sur le champ de bataille, donne sa vraie

mesure comme le lecteur en fait le constat d'entrée, c'est-à-dire dès le chapitre 1 intitulé « La gran ilusión » :

[...] el tío Esteban, absorto en sus dos amores : la medicina y la polaca, pasó en el hospital algunos de los días más deliciosos de su juventud [...] siendo ella enfermera y él un futuro médico y viviendo en lo que comenzaban a llamarse los horrores de la guerra, el tío Esteban y la polaca le perdieron el asco a la vida ; [...] Y creció la mugre, y se multiplicaron más los piojos, el tío Esteban se enfermó de pie de trinchera, y a la polaca la picó el ácaro de la sarna y los dientes de los dos se llenaron de sarro, y ellos siguieron amándose [...].¹

Même s'il apparaît aussitôt qu'il sera dans *Palinuro de México* très différent de ce qu'il est dans *Zona sagrada*, le traitement du désir prend pourtant appui dans les deux œuvres sur des éléments structurants communs : au départ, la mythologisation et l'inceste, et, à l'arrivée, ce que l'on pourrait appeler la transfiguration – à laquelle on s'intéressera ultérieurement. La mythologisation est symboliquement inscrite dans le nom des personnages. Palinuro c'est, dans l'*Eneïde*, le pilote rêveur qui, ne sachant résister au sommeil, laissera le bateau d'Enée se briser sur les rochers de la côte. Ensuite, il errera pour réclamer d'Enée et des siens une sépulture pour son corps. Quant au nom Estefanía, le roman nous l'apprend, il désigne une lointaine planète². Mais alors que, dans *Zona sagrada*, l'inscription dans le mythe établit un arrière-plan de références avec lesquelles Carlos Fuentes joue, voire s'amuse, dans *Palinuro de México*, cette inscription sert essentiellement à convoquer un cadre infiniment ample, de l'outre-mort aux étoiles, grâce auquel, dans ce roman, le désir acquiert sa dimension vraie et symbolique. Par ailleurs, comme dans *Zona sagrada*, les liens entre les protagonistes principaux de *Palinuro de México* sont des liens incestueux quoique conventionnellement moins frappés d'interdit. Estefanía n'est que la cousine de Palinuro : « mi prima-hermana y fue después mi prima-amiga y mi prima-amante y que tenía ya veinte días de haber nacido no sólo en la misma ciudad de México sino en la misma casa porfiriana [...] misma habitación, [...] mismas sabanas [...] mismas criadas [...] »³. Dans cette citation, Estefanía, inscrite dans le « même », apparaît comme un double de soi. En effet, Estefanía est le double de Palinuro-je, lequel se dédouble en Palinuro-il qui, à son tour, se dédouble en Walter, voire en Molkas et Fabricio. En apparence, quasi identique à celle de *Zona sagrada*, la configuration des doubles et de l'inceste dans *Palinuro de México* fait inévitablement la part belle au narcissisme, mais c'est la nature du narcissisme qui ici semble autre : il s'agit moins de se recentrer sur une image de soi dans le miroir, que de mettre un univers à soi à l'abri de la parcellisation, de l'amputation et de la mort. Et, de fait, le désir apparaît comme l'expression la plus puissance et la plus constante d'une force dont la finalité est de circonscrire la destruction et les milles formes qu'elle est susceptible de revêtir.

Le désir éclate dès le chapitre 4, « Unas palabras sobre Estefanía ». Ces « mots » qui déclinent le désir sont un tour de force à double titre. D'abord, parce qu'ils occupent vingt pages et, étant donné leur ton et leur tour, on pourrait parler d'un poème d'une exceptionnelle longueur. Ensuite, parce que cette immense déclinaison est née comme un défi une nuit de grande saoulerie entre amis. Pour les amis de Palinuro, la femme est, simplement, un inévitable et banal pôle d'attraction, celui-là même qu'exerce l'éléphante sur l'éléphant⁴. Pour Pa-

¹ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p. 16-17.

² *Ibid.*, p. 202.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

linuro, le désir n'a rien à voir avec cette platitude mécanique du biologique, c'est d'abord, tel que le thème est traité dans le roman, une ambition inouïe de splendeur et de totalité. Aussi les mots qui diront Estefanía dans le chapitre 4, seront-ils, en premier lieu, un défi artistique lancé à la longue tradition de la rhétorique du désir :

Y mientras tanto me propuse leer y releer cuanto libro de arte y filosofía cayera en mis manos : las obras completas de Hrabanus Maurus y la filosofía del arte de Hegel. Repasar los trabajos de amor de Kierkegaard. Desempeñar la historia del Renacimiento Carolingio y lo mismo la Estética como Ciencia de la Expresión de Croce. Comprar las Siete Lámparas de la Arquitectura de Ruskin, la Literatura y dogma de Arnold, y pedirle a Walter prestadas las obras de Eric de Auxerre, Bentham, Hobbes y Clemente de Alejandría para hacer de tí mi querida y maravillosa prima, una descripción de la que nadie sobre esta tierra se olvidara jamás.¹

Étayée par un très ample faisceau de références – religion, peinture, littérature, etc.–, le portrait de Estefanía, plus qu'une description, est une déclinaison qui privilégie l'accumulation sans fin ; comme s'il fallait cumuler des quantités de mots pour tenter de dire quelque chose des qualités de l'objet du désir. Selon Breton, le désir est le seul acte de foi du Surréalisme. Et, de fait, la tentation à l'œuvre dans le chapitre 4 de *Palinuro de México*, c'est de dire de la femme non ce qu'elle est mais ce que le désir en fait : une totalité où règne la juxtaposition, l'inattendu, le décalage, le porte-à-faux et, de manière privilégiée, l'oxymore, clef de voûte d'un déploiement qui exalte les contraires pour mieux les réconcilier : « después de hacer el amor conmigo, la maldita, se quedaba [...] quieta, sentada, contradictoria como un huracán congelado o como si corriera por sus venas gelatina de piedra »². Sans attente, sans but, le désir est en acte, autrement dit, en mots. Avec les mots de l'amour fou, le réel et l'imaginaire, le fini et l'infini, le vraisemblable et l'inimaginable « cessent d'être perçus contradictoirement »³. Le désir, c'est la possibilité de partir d'ici, en l'occurrence de la femme, de son être, de son corps, de n'importe quelle partie de son corps, de la plus sublime et surtout de la plus dérisoire, pour aller aussi loin que les mots, et l'imagination qui les sous-tend, peuvent aller :

Lo cual no es hablar por hablar, porque el amor que nos tuvimos Estefanía y yo, y no sólo porque nos amábamos, sino porque amábamos a nuestro amor, nos llevó a todos los encuentros posibles.

[...] ensayamos todos los orificios que les nacían del cielo, tanto a Estefanía como a su prima la luna.⁴

Installées dès le chapitre 4, ces « rencontres possibles » et surtout follement impossibles reviennent dans tous les chapitres – 6, 8, 10, 15, 19, et 25 – qui ont pour centre Estefanía. Parce qu'il est rythmé par ces déclinaisons érotiques qui sont autant de prouesses lyriques, *Palinuro de México* peut être lu comme un hymne au désir fou. D'un chapitre à l'autre, dans leurs incessantes réitérations et variations, ces déclinaisons, pourtant inscrites dans l'ici et maintenant de la circonstance, finissent par déréaliser toute chose y compris l'espace et le temps. En effet, le sujet qui désire, le *je* de *Palinuro*, ne fait qu'un avec l'objet du désir, Estefanía, et l'objet du désir se confond avec le monde des possibles et des impossibles, avec la totalité. Or, il s'avère que la toute-puissance de la subjectivité désirante emporte tout sur son passage et, dans ce tout, il y a le temps et l'espace qui, en principe, servent à mesurer le réel.

¹ *Ibid.*, p. 78.

² *Ibid.*, p. 83.

³ « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur cessent d'être perçus contradictoirement », André BRETON, « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. I, p. 781.

⁴ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p. 91.

Comme dans un jeu, mais le jeu est à prendre tout à fait au sérieux, à partir du portrait de Estefanía, on construit la pièce qui contiendra le portrait, puis l'immeuble qui contiendra la pièce, puis la ville, le monde et, finalement, la théorie de la relativité qui justifiera le monde. Comme dans un jeu, moins immédiatement perceptible mais encore plus sérieux parce qu'il engage l'architecture même de l'œuvre, dans *Palinuro de México*, le temps passe *et ne passe pas*. Cette subjectivité qui fait le monde – et le roman – à la mesure du désir, tente de circonscire, ou, pour le dire plus justement, d'appriivoiser la parcellisation, la rupture, la mort, qui constamment menacent la vie.

Dans ce roman à double régime, régime féminin dans les chapitres dont le centre est Estefanía et régime masculin dans les chapitres dont *Palinuro-il* est le centre, la déclinaison du désir est aussi à double régime. En régime masculin, l'expression du désir a pour point de départ une partie du corps – le sexe –, ou une pratique obsessionnelle – la masturbation – ou fétichiste – les seins –, et ce point de départ imprime un tour plaisant, parfois grotesque ou loufoque, voire carnavalisant, aux déclinaisons du désir en régime masculin. Ces déclinaisons, bien qu'en moindre quantité dans l'œuvre, font écho aux déclinaisons du désir version amour fou du régime féminin. C'est dans les chapitres dont *Palinuro-il* et ses amis étudiants en médecine sont le centre que naît le motif qui deviendra récurrent de la belle morte avec laquelle les jeunes gens s'initieraient à la pratique de l'autopsie. Cette hantise qui emmêle le désir et la mort émerge à de multiples reprises dans le texte avant de devenir, brutalement, son objet principal, au centre même du roman, au passage de la partie un à la partie deux. Ce « passage » donne à lire une Descente aux enfers où le fantasme devient cauchemar et où le « je », mis enfin en présence de l'objet de son désir, ne songe plus qu'à le fuir. Jouant des confusions qu'offre une écriture lyrique qui efface constamment les limites entre réel et irréel, Fernando del Paso, sur la base d'un désir qui convoque et sublime l'imaginaire sexuel, fait que les jeunes gens, dans un inextricable emmêlement du propre et du figuré, violent la mort et ramènent littéralement la morte à la vie. La toute-puissance du désir, entendu comme vitalité illimitée et absolue, fait de la belle dans la mort dormant une jeune femme bien vivante et resplendissante, Estefanía.

Alors que la résolution du désir, dans *Zona sagrada*, était une étrange transfiguration qui supposait pour le protagoniste principal, devenu chien, une descente au monde des morts, au centre de *Palinuro de México*, le désir va à la rencontre de la mort pour la ramener à la vie.

Comme dans *Zona Sagrada* et comme dans *Palinuro de México*, le désir, dans *La espada encendida*, se trouve d'entrée inscrit dans une dimension mythique par le choix qui est fait des prénoms. Les prénoms « Rhodo » et « Rosía » renvoient à une variation sur la couleur rose et sur la symbolique de la fleur explicitement convoquée dans le cas du prénom féminin. La parenté sonore et sémantique des prénoms tend très fortement à rapprocher l'homme de la femme, à en faire une seule et même chose. Rodho et Rosía ne sont pas le fils et sa mère ou le cousin et sa cousine, mais un nouvel Adam et une nouvelle Ève, autrement dit une unité nécessairement incestueuse puisque la femme naît de l'homme. Et, en effet, comme dans les deux romans précédemment pris en compte, le désir est, au départ, placé sous le signe du « même » entre cet homme, Rhodo, et cette femme, Rosía, absolument seuls dans leur Paradis d'où, comme leurs illustres prédécesseurs, ils seront chassés par la main de Dieu ou plus exactement de l'Ange qui brandit son épée de feu – d'où le nom du recueil, *La espada encendida*.

Bien que également né de l'inévitable, puisque le nouvel Adam n'a pas plus choisi son Ève que le fils sa mère ou le cousin sa cousine, le désir prend d'entrée un tour nouveau dans *La espada encendida*. D'abord, le paradis dont il est question est, de fait, un paradis de pluie, de glace et de feu, moins fait pour accueillir la vie que pour la décourager. De plus, loin d'être un homme fraîchement éclos au monde, Adam, est, au contraire, un homme très âgé. Il a tantôt l'âge symbolique d'une très longue durée, 1000 ans, et tantôt, il a 130 ans, ce qui semble tout aussi symbolique si l'on considère que Pablo Neruda écrit ce recueil lorsqu'il vit des amours passionnées et clandestines alors qu'il est âgé de 65 ans. Ève-Rosía, quant à elle, est sans âge¹. Par ce qu'elle a de vigueur, d'imagination, d'attente, de projection dans l'avenir et d'aptitude à la célébration de la vie, la jeunesse – celle de Guillermo ou de Palinuro, par exemple –, semble en affinité profonde et quasi naturelle avec le désir. En l'inscrivant, non dans l'éclosion printanière mais dans une harassante durée hivernale, Pablo Neruda dévoile le désir sous un angle nouveau. Il serait plus juste de dire sous des angles nouveaux. Dans cet ouvrage, dont la composition justifie que Pablo Neruda parle à son propos de « sonate noire » – « Y aquí comienza esta sonata negra »² –, au fil des mouvements, le lecteur découvre les multiples facettes d'un désir turbulent, instable et contradictoire.

Au cœur de cette sonate de 88 poèmes, le poème 49, « Habla el adánico », est un hymne à l'aimée, à l'objet du désir :

Rhodo dijo : Quiero tu cabellera para sembrarla en el mar.

Tu cabellera es la proa de mi nave.

Quiero tu boca para soltarla en el viento.

Quiero que me abracen tus brazos :

son dos enredaderas.

Quiero tus senos blancos en el cielo

como dos lunas llenas de rocío.

Quiero tu vientre recostada en Dios.

Quiero tu sexo, tu raíz marina.

Quiero tus piernas para dos nubes nuevas

y tus caderas para dos guitarras.

Y quiero los diez dedos de tus pies

para comerme uno cada día.³

¹ « Ciento treinta años tenía Rhodo, el viejo.

Rosía sin edad era una piedrecita

[...]

bella y serena era como una piedra blanca

en los brazos de Rhodo, el milenario. »

Pablo NERUDA, *op. cit.*, poème XI, p. 553-554.

² *Ibid.*, p. 549.

« Y aquí comienza esta sonata negra » est le dernier vers du premier poème du recueil.

³ *Ibid.*, p. 587.

Avec un centre fixe, le « je » et son vouloir, avec des déclinaisons centrifuges qui à partir du corps aimé relie l'amant au vent, au ciel et à la mer, et avec aussi de légères touches délicieusement prosaïques et probablement non dépourvues de quelque amusement, la célébration du désir n'est pas sans rappeler celle qui domine dans *Palinuro de México*. Réponse de l'amant à l'amante qui chante éperdument la révélation du corps dans le désir, l'hymne au désir fou, lumineux et triomphant, n'est cependant pas la dominante dans *La espada encendida*. En effet, pour l'essentiel dans la « sonate noire », le désir est constamment menacé et constamment en crise.

Significativement, à peine éprouvé, le désir se tourne contre lui-même. L'accouplement des amants a la puissance d'une secousse sismique : « Rosía [...] / se abrió para que entrara Rhodo en ella / y un estertor o un trueno / manifestó la tierra : / el río torrencial saludaba a la luna : / dos estirpes contrarias se habían confundido » – poème VIII¹. Mais cette secousse est suivie, dès le poème suivant, d'une violente déchirure, à l'intérieur de soi, à l'intérieur de Rhodo : « y mientras más la tuvo, devorándola / en el abrazo cuerpo a cuerpo que los aniquilaba, / él parecía consumirla menos » – poème IX². Le désir et la jalousie sont une seule et même chose – « Pedía posesión de su cuerpo y su miel, / de su cada minuto [...] / de su sexo hasta el fondo »³ – et ne font qu'un avec la dévoration. Devenu exacerbation sans fin puisque jamais assouvi, le désir ravage les êtres qu'il entrave plus qu'il n'unit :

Se deseaban, se lograban, se destruían,
se ardían, se rompían, se caían de bruces
el uno dentro del otro, en una lucha a muerte,
se enmarañaban, se perseguían, se odiaban,
se buscaban, se destrozaban de amor,
volvían a temerse y a maldecirse y a amarse,
se negaban cerrando los ojos.⁴

La passion, dans le premier mouvement de la « sonate noire », se manifeste comme une folie des sens ravageuse de l'être.

La force centrifuge qui semble inhérente au désir triomphant, ici, contrainte et contrariée, inverse sa dynamique. Emporté dans un repli centripète, le désir dévore ceux-là même qui le vivent. Ainsi, d'un poème à l'autre, l'amour et la haine, la vie et la mort forment des couples inséparables et la tentation destructrice de l'un, celui qui désire, par l'autre, celui qui est désiré, est toujours à l'œuvre, et ce, avec d'autant plus de virulence que celui qui désire est aussi désiré par l'objet de son propre désir.

C'est dans le deuxième mouvement de la sonate que s'élève l'hymne au désir précédemment cité. Ce poème, et ceux qui sont écrits dans la même tonalité lumineuse, font un léger contrepoint à la dominante noire qui court en parallèle. Dans les poèmes « noirs », le désir est constamment traversé par des forces qui le contrarient. L'espace d'abord. Les deux amants, dans l'environnement en soi âpre de leur paradis hivernal, voient, d'entrée, dès le premier

¹ *Ibid.*, p. 553.

² *Ibid.*, p. 554.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 555.

mouvement du recueil, la nature se dresser contre eux : « y la naturaleza, nieve y noche, / los persiguió de nieve en nieve y noche en noche, / de volcán en volcán, de río en río, / para darles la vida o aniquilarlos juntos » – poème XIII¹. Dans le deuxième mouvement, cet acharnement ennemi sera relayé, tout au long des quatorze poèmes intitulés « Volcán », par l'épée de feu dont les menacera le volcan, pareil en cela à l'ange chargé par Dieu de chasser du paradis le couple qui a enfreint la Loi. Avec l'espace, c'est aussi le temps qui menace de désir. L'histoire des deux personnages a déterminé ce qui apparaît comme leur fugue vers ce lieu de solitude dont ils feront leur étrange paradis. En fait, autant, voire plus que son histoire personnelle – les amours mortes de Rhodo, en particulier – chacun des amants a fui une terrible Histoire commune. Rosía est l'unique rescapée de l'incendie qui a mis fin à la ville de l'or ; quant à Rhodo, il a fui une histoire faite de désastres à répétitions : « la muerte quiso repetir su alimento / e inventó nuevos hombres mentirosos / y éstos ahora con su maquinaria / volvieron a morirse y a morirnos – poème XV². Et, pour comble, dans ce monde de catastrophes successives, personne n'avait désormais plus besoin de Rhodo : « porque esta vez no lo quería nadie [...] ; Ya nadie, nadie lo necesitaba » – poème XVI³.

La espada encendida, dès les poèmes d'ouverture, installe l'image du solitaire réfugié sur ces terres de l'extrême pour y refonder un monde. À cette refondation, dont on comprend la portée bien plus tard, les poèmes ne donnent aucun contenu précis, mais l'insistance avec laquelle le motif apparaît semble décisive au moment d'apprécier la crise qui hante le désir. Le volcan qui, d'en haut, comme le dieu de la Bible, menace les amants et fera finalement s'abattre sur eux un déluge de feu, est essentiellement un châtement venu de l'extérieur, qui bien que visant le désir lui est plutôt étranger. En revanche, la question de la refondation interroge dans *La espada encendida* la nature même du désir. En effet, il apparaît que de la nature du désir dépendra la réamorçage du futur : « Es tu amor como un trueno subterráneo / y ya no sé si comenzamos el mundo / o si vivimos el final del tiempo »⁴. Et cette refondation, cette réamorçage, est menacée. On lit, poème XXV : « el que salió a fundar a un dominio orgulloso / de pronto se quedaron solos con su amor » ; ou, poème XXVI : « Como si en vez de hacer de nuevo el mundo / hombre y mujer allí se destinaron / a devorarse como dos águilas hambrientas » ; ou encore, poème XXVIII : « No hablaban sino para desearse en un grito [...] / no tocaban sino la piel de cada uno, / no mordían sino sus mutuas bocas / no miraban sino sus propios ojos ». Le désir, tel que sa folie le porte dans *Palinuro de México*, est débordement, dépassement de toutes limites, bref, force centrifuge qui relie le *je* qui désire à n'importe quel point du monde *via* l'objet de son désir ; ou, si l'on veut, tel que le définit Platon, le désir aspire à la création dans la beauté, à la procréation. Quelle s'appelle procréation, création ou refondation, la question du lien à l'autre, entendu comme pluralité des autres et au temps des autres, est inscrite au cœur du désir tel qu'il se dit dans les poèmes de *La espada encendida*. En résumé, comme on vient de le signaler, dans *La espada encendida*, le désir, d'abord, se confond avec un état de crise – les amants se déchirent aussitôt qu'ils se rencontrent – ; ensuite, il provoque une crise – rupture avec l'espace, menace symbolique du volcan – ; enfin, il vient après une crise – rupture avec les modalités violentes et destructrices de l'Histoire. Et

¹ *Ibid.*, p. 557.

² *Ibid.*, p. 558.

³ *Ibid.*, p. 559.

⁴ *Ibid.*, p. 565.

pour comble, le désir exacerbe la crise parce que, potentiellement, il est porteur de sa résolution. Il s'avère alors impératif de réorienter la force centripète létale, celle qui mène à l'autodévoration vers une dynamique centrifuge vitale, celle qui retisse le lien au monde. Dans le poème XXVIII, on lit : « Si no saldrán mis hijos de tu cintura clara / qué dicha otorgaremos a la tierra » ; et, dans le poème XXXI :

Ahora, qué haremos para reunir
la colmena, el ganado, la humanidad perdida,
y desde nuestra pobre pureza compartir
otro pan, otro fuego sin llanto,
con otros seres parecidos a nosotros,
[...]
A quién hoy daremos nuestro sueño,
A dónde iremos a encontrarnos en otros ?¹

Descente aux Enfers, remontée des Enfers, telle semblait être une des formes de la résolution du désir dans les deux romans précédemment pris en compte. Dans la « sonate noire » de *La espada encendida*, la menace extérieure qu'exerce le Volcan sur le désir, lyriquement constituée en constant crescendo, mène à un troisième mouvement au rythme très vif. Dans ce mouvement, les amants, pour assurer leur survie, construisent une arche dans laquelle, quand l'épée de feu s'abat sur eux, ils embarquent tous les animaux de la forêt. Parvenu au terme de son périple, le bateau et tous ses occupants sont détruits et seul le couple des amants survit. En pleine mer, dans un espace hors de l'Histoire, dans l'eau, la matière et la matrice originelle, le couple pour la première fois au rythme de répétitions incantatoires s'inscrit dans un futur de certitudes lumineuses. On lit alors le dernier poème du recueil. Par l'effacement de tous les encerclements, de toutes les questions et, donc, de toute crise, comme par enchantement, c'est-à-dire par un simple effet d'écriture, l'avenir est à nouveau possible. Le désir a triomphé.

Dans la dernière partie de cette présentation, on prendra en compte les liens qui s'établissent, dans chacune des œuvres, entre le discours et le désir. Le discours, dans *Zona sagrada* et dans *Palinuro de México*, est sûrement la facette la plus manifeste du désir et la plus complexe aussi puisqu'elle met en abyme l'écriture même des deux œuvres et, dès lors, l'écriture du désir tend à se confondre avec le désir d'écriture.

Comme il a déjà été précisé, lorsque s'ouvre *Zona sagrada*, le lecteur assiste à un faux dialogue entre un « je » et un « tu » pris dans la parole du « je ». Et quand le premier chapitre prend fin, un mystérieux chapitre qui constitue à lui seul une partie, le lecteur n'en sait pas davantage sur cet étrange « tu » que l'écriture, par la suite, tend à escamoter et que, par conséquent, le lecteur tend à oublier. Dans le chapitre intitulé « Los delfines », le statut du « tu » s'impose et se complique.

On a également déjà signalé que, dans un niveau narratif que l'écriture de Carlos Fuentes crédite d'un effet d'illusion de réalité certain, le fils tente de séduire sa mère en imaginant des fictions où cette dernière joue le rôle de personnage, de destinataire et, parallèlement se voit contrainte d'assumer le statut de co-narratrice. On a déjà dit ce qu'il en est de ces stratégies que la mère, plus séductrice que son séducteur, fait et surtout défait à sa convenance. Après

¹ *Ibid.*, p. 573.

un temps d'incertitude, le lecteur finit par se demander, si le « tu », si abondamment doté d'effets de réalité dans le récit que fait Guillermo de sa rencontre avec lui – « Los delfines » –, ne serait pas un simple effet de fiction, une créature imaginaire, très sophistiquée, certes, mais qui, comme toutes les créations imaginaires élaborées par le fils, ne viserait qu'à séduire la mère. Jouant de tous les ressorts de l'insinuation et de l'ambiguïté, Carlos Fuentes fait « penser » au fils qu'il a dans son jeu une carte secrète qui, s'il l'abattait, lui ferait gagner la partie : « Estoy a punto [...] de decirle que no conoce mi verdadero secreto. Estoy, quizá, a punto de revelárselo ; sólo para vencerla »¹. Carlos Fuentes ne révèle pas plus que son personnage quelle est la nature de cette carte. Mais comme on retrouve ultérieurement le fils en train de justifier le fait qu'il n'écrit pas – le monde n'est pas à la hauteur de ses ambitions littéraires² –, il semble assez naturel de penser que cette carte était la fiction. Le fils aurait inventé le « tu » pour servir les stratégies du désir. Loin du désir platonicien qui tend à créer et à procréer dans la beauté, dans *Zona sagrada*, le désir n'échappe jamais aux vertiges centripètes du narcissisme. Le motif de l'écrivain stérile, ou qui ne crée, au mieux, que des sous-œuvres, est récurrent dans l'œuvre de Carlos Fuentes et ce motif est toujours traité avec une très grande drôlerie. *Zona sagrada* ne fait pas exception à la règle. La créature, le « tu » échappe très vite à son créateur. Mais peut-être faudrait-il parler de créatures au pluriel. À mesure que la fin du roman approche, l'idée s'insinue que la mère pourrait bien n'être, elle aussi, qu'une invention – partielle ou totale ? – de Mito. Quoi qu'il en soit, le fils, pour maintenir son statut de créateur, ne serait-ce que de mythes, tente d'abord d'assassiner ses créatures – le « tu » et la mère – puis de les fuir, quand le « tu » paraît déterminé à assassiner celui qui se croit – est – son créateur. À la fin du roman, le créateur – où celui qui se croyait tel – se réfugie au Royaume des Ombres pour croit-il – croit-on – garder la main sur le royaume des vivants. Ainsi en va-t-il des stratégies du désir quand la fiction, qui aurait dû être son instrument docile, suit ses propres règles et se tourne contre lui.

Comme on l'a précisé, dans *Palinuro de México*, le désir est inséparable du discours qui le dit. La force centrifuge du désir relie le *je* au monde en passant par tous les points de référence – peinture, littérature, etc. – que l'art a constitué en instruments rhétoriques privilégiés pour dire le désir. Mais le discours, n'est pas seulement la forme du désir, c'est aussi un motif qui l'accompagne de manière décisive : par exemple les contes de fée et les livres de médecine ont alimenté l'imaginaire des amoureux et les jeux avec les mots rythmeront leur rencontres érotiques tout au long du roman. En outre, et c'est là un point essentiel, les personnages principaux, Palinuro et Estefanía, parmi d'autres activités beaucoup plus évidentes – peinture, publicité, médecine –, sont écrivains. Le motif de l'écriture, celle que pratiquent les personnages, comme beaucoup de motifs dans le roman, et même bien plus que d'autres, n'est, au départ, qu'une filigrane quasi invisible dans l'immensité de l'œuvre avant de devenir un thème de premier plan et, comme nous allons le voir, de première importance.

Dans le chapitre 3, « Mi primer encuentro con Palinuro », le lecteur découvre que Palinuro-*je* est le créateur, au sens littéraire du terme, de Palinuro-*il* et de Estefanía. Puis la mémoire par la suite très atténuée de cette situation redevient soudain vivace dans le chapitre 13 « El pan de cada » ; finalement, et avec une force jusqu'alors inégalée, l'écriture s'impose à nouveau comme motif principal dans le chapitre 25, le dernier intitulé « Todas las rosas, to-

¹ Carlos FUENTES, *op. cit.*, p. 49.

² « Oh, harían falta condes y castillos, fantasmas y recuerdos, para llenar de peripecias esta historia. Me quejo como, antes, Hawthorne y Henry James », *ibid.*, p. 54.

dos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo ». Ce chapitre met explicitement en abyme les stratégies d'écriture du roman et, en particulier, l'inscription du réel et sa déréalisation dans *Palinuro de México*. Et, sans que rien ne vienne le signaler, comme s'il s'agissait de la chose la plus naturelle qui soit, il apparaît que l'acte d'écriture est, désormais, le fait de Estefanía. Et, soudain, de manière implicite, le lien étroit entre le désir et l'écriture s'impose. Symboliquement, après que Palinuro ait offert un bouquet de roses littéraires à Estefanía – Mallarmé, Genet, Blake, etc. – et au moment même où une fois de plus le couple s'unit – « y entonces hizimos el amor en el pecho congelado del alba »¹ –, la nouvelle arrive : « Y en eso estábamos, cuando nos avisaron, Palinuro, que estas por nacer »².

Le roman se ferme donc sur son ouverture. Palinuro, qui naît au chapitre 1, naît à nouveau en fin de roman, et il naît au propre et surtout au figuré après avoir été conçu par lui-même – et par Estefanía –, puisque, désormais, il apparaît que la naissance est une naissance littéraire – d'ailleurs annoncée à tous les personnages, ceux du roman et ceux de la bibliothèque universelle. Dans *Palinuro de México*, au sens propre, le désir a échoué à procréer dans la beauté. Mais le thème récurrent de l'échec de la conception d'un enfant est compensé par la création d'un enfant au sens figuré, Palinuro, et donc le roman qui porte son nom. Et, puisque la naissance, au chapitre 25, renvoie, sans solution de continuité, à la naissance au chapitre 1, la mort, celle de Palinuro, qui meurt au chapitre 24, est exorcisée, non pas niée mais circonscrite et apprivoisée. Du reste, en clôture du roman, il s'avère que le père de Palinuro, ce n'est plus Palinuro, comme au début du roman, ni même Estefanía, comme au début du chapitre 25, mais le grand-père, un grand-père né à Bagdad et conteur de mille et un contes dans le roman. Prolongement de l'imaginaire d'enfance où tout est totalement possible, le désir amoureux, centrifuge et créateur, apprivoise la mort en désirant, à l'infini, la vie mais aussi et surtout les mots sans lesquels elle ne saurait être.

Dans *La espada encendida*, explicitement, rien ne renvoie à l'écriture, rien ne relie la « sonate noire » au statut de l'écrivain. Rhodo, ce nom, ce personnage, établit une distance certaine avec le « je » poétique habituel, un « je » auquel Pablo Neruda, quand il ne lui donne pas délibérément son propre nom, prête des traits de vie suffisamment précis pour que l'œuvre joue constamment avec l'illusion autobiographique. Par ces spécificités voire ces exclusivités, mais aussi parce le texte est très puissamment charpenté³ et absolument autonome – ni Rhodo, ni Rosía, ni rien de leur histoire ne réapparaîtra ultérieurement –, et enfin parce que son centre dynamique est, précisément, le désir, il semble bien que *La espada encendida* soit, dans l'œuvre de Pablo Neruda, un lieu unique de recentrement et de questionnement sur soi et sur ce double siamois de soi qu'est pour Pablo Neruda l'écriture :

Ay que me digan cómo

¹ *Ibid.*, p. 719.

² *Idem.*

³ Tel n'est pas l'avis de Hernán Loyola, qui dit, assez sévèrement, que *La espada encendida* cache mal une tentative frustrée de structuration sur une base narrative : « De nuevo, como en 1926, Neruda se enfrentó en 1969-1970 con su personal dificultad para elaborar textos predominantemente narrativos. [...] en ambos textos [le premier est *El habitante y su esperanza*] la propensión lírica obstaculizó la definición narrativa y la necesaria estructuración de las tensiones dinámicas que habrían debido gobernar la andadura del relato. Sólo que las pocas páginas de HYE disimularon mejor el problema que los 87 ambiciosos fragmentos de ESP », Hernán LOYOLA, « notas », in Pablo NERUDA, *op. cit.*, p. 989.

pudiera yo abolirte
 y dejar que mis manos sin tu forma
 arrancaran el fuego de mis palabras !
 Suave mía, reposa
 tu cuerpo en estas líneas que te deben
 más de lo que me das en tu contacto ;
 vive en estas palabras y repite
 en ellas la dulzura y el incendio,
 estremécete en medio de sus silabas,
 duerme en mi nombre como te has dormido
 sobre mi corazón, y así mañana
 el hueco de tu forma
 guardarán mis palabras
 y el que las oiga un día recibirá una ráfaga
 de trigo y amapolas :
 estará todavía respirando
 el cuerpo del amor sobre la tierra !¹

Dans *Los versos del Capitán*, centrés sur la relation alors clandestine de Pablo Neruda et Matilde Urrutia, le désir – comme on le voit dans les vers cités –, règle l’écriture et le sens, le sens et le temps. Le présent du désir et sa perpétuation dans les mots qui le diront sont une seule et même chose. Dans ce recueil, le désir assure l’équilibre, l’harmonie, la mise en relation de tout avec tout, et pour le dire avec des mots de Pablo Neruda, il relie l’ici et le maintenant du solitaire aux luttes universelles du solidaire. Lorsque d’aventure la crise surgit, de jalousie ou d’irritation – quand l’aimée se désintéresse des combats de son Capitaine –, elle est immédiatement résorbée dans un ensemble où tout est sens et certitude. Le désir violent ou tendre, déchirant ou réconcilié, crée une dynamique tournée vers l’aube, vers le printemps, quelle que soit la force de l’hiver.

Avant 1952, date d’écriture de *Los versos del Capitán*, si l’on admet une simplification extrême, la poétique de Pablo Neruda est scindée en deux : d’un côté, le « je » et la femme et, de l’autre, le « je » et la communauté des hommes. Dans les deux cas, la dynamique est celle du désir. Dans les premiers recueils, antérieurs à *Tercera residencia*, que l’objet, la femme, se dérobe ou s’offre, le désir est une quête désespérée qui toujours laisse le « je » démuné dans son harassant face à face avec lui-même. Soit jamais étanchée, vertige des sens et hantise du sens, immanquablement, le désir mène à un gouffre de douleur.

Dès *Tercera residencia*, le désir trouve un autre objet, la communauté des hommes : « [...] un salvaje / cereal ha llegado / a mi devoradora noche / para que junte mis pasos de lobo / a los pasos del hombre »². Pablo Neruda écrit alors *Canto general*, et le lien du « je » au monde, *via* l’humanité en lutte, est profondément inscrit au cœur de la poétique de ce recueil.

Dans un effet de balancier, *Los versos del Capitán* redonnent la priorité au premier objet du désir, la femme. Mais ce premier objet n’éclipse pas l’autre, il lui sert même de rehaut : à

¹ Pablo NERUDA, *Los versos del Capitán*, *op. cit.*, p. 892.

² Pablo NERUDA, *Tercera Residencia*, *op. cit.*, p. 364.

la fin du recueil, « je », vaillant Capitaine, repart se battre auprès des siens, comme un croisé qui délaisserait sa belle, le cœur léger, sûr de sa mission, sûr qu'elle l'attendra. *La barcarola*, écrite douze ans plus tard¹, parmi une grande diversité de thèmes, réserve une place privilégiée à deux motifs dominants de *Los versos del Capitán*, la femme aimée et l'amour de l'humanité. Par delà cette apparente continuité, quelque chose d'essentiel a changé. L'engagement politique, le désir qui porte le « je » vers la communauté des hommes, s'est compliqué d'une part d'amertume : il y a de sinistres corbeaux², d'injustes condamnations³ et l'envie court les chemins⁴. Et, désormais, se pose la question de savoir comment, malgré ce désarroi nouveau, s'engager aux côtés des hommes⁵. C'est dans le Chili du sud, celui des pluies froides que le couple des amants de *La barcarola* s'en va chercher refuge⁶.

Et on croirait alors lire un prélude à *La espada encendida*. Mais *La espada encendida*, contrairement à *La barcarola*, met à nouveau et sans conteste le désir, celui du « je » pour la femme, au centre de l'écriture. Et, dans ce paradis de glace où l'homme semble hiverner, le désir remet la turbulence au cœur de la vie. Avec l'emballement des sens, tout s'exacerbe. Le repli narcissique du couple sur lui-même est une tentation en soi dévastatrice à laquelle s'oppose la force centrifuge inhérente au désir qui, pour être création et procréation, a besoin de se déployer ce qui, dans *La espada encendida*, signifie tisser le lien avec l'autre, retisser le lien avec les autres. Après les affres du désir, les joies de l'engagement, les délices du désir et de l'engagement quand ils ne font qu'un, *La barcarola* chante l'amertume de l'engagement et l'amour serein et sûr du quotidien. Un amour qui sans doute fait contrepoint au lien distendu aux autres mais sa tranquillité sereine n'est-elle pas une domestication et donc un affadissement du désir ? Quoi qu'il en soit, l'homme ancien de *La espada encendida* vit un désir neuf, premier, originel, celui des affres centripètes – tel qu'il se dit dans *Zona sagrada* –, celui des déploiements centrifuges en attente – tel qu'il se dit dans *Palinuro de México* –, celui des interrogations, de toutes les interrogations, sur soi, sur l'autre et sur les autres – tel que l'a constamment décliné Pablo Neruda dans l'ensemble de son œuvre. Le désir, dans *La espada encendida*, c'est le cœur du chaos avant que la lumière ne soit faite sur le monde. Une image douloureuse et grandiose du désir.

Monique PLÂA

¹ Pablo NERUDA, *La barcarola*, op. cit., p. 141-331.

² « y debo estudiar el lenguaje del cuervo, tocar el plumaje, mirar en los ojos de los insaciables y los insaciados y en el mismo páramo de las inmundicias terrestres arrojar las censuras de ahora y las adulaciones de entonces », *ibid.*, p. 213.

³ « Y no hay más amarga campana en el mundo que aquella que anuncia con la libertad, la agonía de aquellos que la construyeron », *ibid.*, p. 224.

⁴ « [...] aquí [...] existió o existe la envidia que me mordió por los caminos ? », *ibid.*, p. 245.

⁵ « y así se explica que yo tengo que pedir algo sin saber bien a quien ni cómo hacerlo », *ibid.*, p. 243.

⁶ « Tal vez aquí en estas arrugas, bajo estas costras esteparias, bajo el volcánico estandarte de las cenizas celestiales », *ibid.*, p. 245.

DESEO Y TEMPORALIDAD EN *ESTRATEGIAS DEL DESEO* DE CRISTINA PERI ROSSI

El tiempo, ese verdugo que implacablemente nos acecha con el ineludible e infalible fin, es a su vez el que hace que cada deseo¹ que sentimos se convierta en un desafío. En el mismo momento en que se logra el placer al obtener la satisfacción del deseo, aparece casi irremediabilmente esa sensación de querer prolongar el momento. Surge a la vez el temor de que tal sensación no se vuelva a re/producir. La búsqueda del placer experimentado hace que el deseo se re/produzca. Desear sujetos, objetos, sensaciones, percepciones, etc. es el motor que hace que el ser humano se transforme, cambie, se diversifique y en definitiva, viva.

G. W. F. Hegel explica claramente esta bifurcación entre el placer y la frágil temporalidad del mismo cuando dice : « El placer disfrutado tiene en verdad el significado positivo de que la conciencia del ser se ha vuelto objetiva; pero igualmente tiene uno negativo el cual reduce el placer a un momento »². Es esta fragilidad temporal la que le da al goce esa fuerza irrefutable que hace que su exploración y su obtención se conviertan en una de las razones fundamentales de *ser-en-el-mundo*.

En este trabajo enfocaremos nuestra atención en el conflicto al que el ser se enfrenta al tratar de existir en medio de dos principios : el de la realidad/tiempo y el del placer/deseo. Ya que le es imposible al ser detener el transcurrir del tiempo, analizaremos cómo el lenguaje se convierte en herramienta provechosa para lograr cierta sensación de permanencia. El principio del placer en cierta medida, a través del lenguaje, logra vencer algunas de las barreras impuestas por la temporalidad. Herbert Marcuse, siguiendo el pensamiento de Freud acerca del principio de la realidad, opina que el mismo ha sido establecido por la sociedad para reprimir el principio del placer³. Esta lucha constante entre estos dos principios es la que hace que el predominio de la búsqueda y obtención del principio del placer sea una de las metas que se intenta lograr en el transcurrir de la existencia humana.

La escritora Cristina Peri Rossi, en su más reciente poemario *Estrategias del deseo*⁴, discurre sobre esta lucha entre el deseo y el tiempo. Ya en los epígrafes del poemario, en la voz de dos poetas⁵, surgen estas dos fuerzas contradictorias y necesarias para hacer que cada sensación se mezcle, se confunda, se debata entre el desenfreno del sentir y la fragilidad misma de su existencia.

¹ El concepto de deseo en el cual se basa este trabajo sigue el concepto de J. Lacan, invocando un texto de Spinoza en el cual deseo es « la esencia del hombre », Jacques LACAN, *Le Désir et ses interprétations* (Seminar VI, 1958-1959), Vol. I, p. 5. De acuerdo a Henry W. Sullivan, el deseo lacaniano se refiere a una falta de ser (*manque-à-être*) y no está muy lejano del sentido etimológico del pedante cognado inglés « to desiderate » : « Sentir que se extraña, ausencia de remordimiento acerca de, deseo de poseer ». Henry W. SULLIVAN, *Lacan and the Subject of Language*, New York, Ed. Ellie Ragland-Sullivan & Marck Bracher, Routledge, 1991, p. 40.

² G. W. F. HEGEL, *Phenomenology of Spirit*, trad. A. V. Miller, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 219. Todas las traducciones del inglés al español en este trabajo han sido hechas por la autora del mismo.

³ Herbert MARCUSE, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud* (1955), New York, Vintage Books, 1962, p. 14.

⁴ Cristina PERI ROSSI, *Estrategias del deseo*, Barcelona, Lumen, 2004.

⁵ Los epígrafes son los siguientes : « Somos el tiempo que nos queda » de José Manuel Bonald y « Hoy entre los cuerpos / cautivos del espejo, / vi tu rostro fugitivo » de Homero Aridjis.

Estos dos elementos, el deseo y el tiempo, surgen como fuerzas conflictivas que realzan y trastocan a la vez cada experiencia amorosa. Cada vez que se intenta prolongar la sensación de satisfacción obtenida, la implacable noción de lo efímero de la misma perturba y opaca el momento. El ser, en medio de este debatir constante, procura evitar el dolor que sentirá cuando el inevitable fin de la experiencia ocurra. Al mismo tiempo, esta misma inestabilidad es la que induce al ser a la búsqueda de la recreación de la sensación placentera. Esta inevitable correspondencia entre el amor y el dolor es mencionada por la autora en el poemario cuando dice : « En el amor está inscrito el desamor / como en la vida está inscrita la muerte »¹. No dejamos de amar aunque sabemos que puede producir un final amargo, de la misma manera que no dejamos de vivir aunque el fin siempre es el mismo : la muerte. Son actualmente estas determinantes las que hacen que tratemos de disfrutar el momento; las que le otorgan a la vida validez y al amor su importancia. H. Marcuse explica al respecto :

Es la alianza entre el tiempo y el orden de represión que motiva los esfuerzos de detener el flujo del tiempo, y es esta alianza que hace que el tiempo sea el enemigo mortal de Eros. Para estar seguro, la amenaza del tiempo, el pasaje del momento de plenitud, la ansiedad ante el fin, pueden a su vez convertirse en obstáculos *erotogénicos* que aumentan la corriente de libido.²

Es la misma temporalidad del placer que hace que éste se transforme en algo tan necesario. El intentar re/crear este estado placentero es uno de los motores que mantienen vivo el deseo. « La eternidad es el ideal del placer »³, afirma Marcuse, y es a esta eternidad a la cual los amantes continúan apostando diariamente, porque no apostar significaría reconocer el final del deseo.

Si el deseo se dejara llevar por la idea de lo perecedero, los intentos por lograr la satisfacción del mismo resultarían en la sublimación. La misma, de muchas maneras, es una de las respuestas más comunes que los preceptos religiosos usan para promover la *desexualización* del ser. « La cultura demanda una continua sublimación; la cual debilita a *Eros*, el constructor de cultura. La *desexualización*, al debilitar a *Eros*, desata los impulsos destructivos »⁴. Helen Fisher explica también este tema cuando dice que : « Teólogos del cristianismo temprano cementaron este precepto en el pensamiento occidental : las emociones y deseos eran tentaciones, pecados que debían ser conquistados por medio del razonamiento y la voluntad »⁵.

En lugar de dejarse llevar por los instintos demolidores ante lo ineludible del aspecto temporal del placer, Peri Rossi se regocija en este poemario al escribir sobre las estrategias del deseo. Eugene Goodheart explica al respecto :

[...] el escribir sobre el deseo se convierte en su celebración, una proyección utópica de sus realizaciones de vida. Aún si el deseo tiene un aspecto destructivo, su vitalidad es tan congenial a la imaginación (verdade-

¹ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 84 (23-24).

² Herbert MARCUSE, *op. cit.*, p. 213.

³ *Ibid.*, p. 211.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ Helen FISCHER, *Why We Love. The Nature and Chemistry of Romantic Love*, New York, Henry Holt and Co, 2004, p. 207.

ramente su misma fuente, de una manera romántica) que invalida la oposición ética o racional que uno pueda articular contra él. ¹

La celebración del deseo y del placer es evidente en este poemario. Peri Rossi obtiene este ambiente de generosidad y celebración haciendo ofrendas a su amada. En su primer poema « Vivir para contarlo », Peri Rossi le entrega al ser amado sus más preciados tesoros; no sólo el papel y el lápiz, sino algo mucho más contundente : la palabra. En un acto dadivoso de entrega profunda, la poeta cede lo que no otorgó antes². El reflejo de su amada haciendo su tarea : escribiendo :

Quiero contemplar
quiero ser testigo
quiero mirarme vivir
te cedo gustosamente la responsabilidad
como un escriba
ocupa mi lugar
goza si puedes con el relevo
serás mi descendencia
mi alternativa.
La que vivió para contarlo.³

Consciente del fin del tiempo, Peri Rossi pareciera querer predecir el futuro, cosa que ha hecho con anterioridad en otras de sus obras⁴. Procurando ver en *la otra* lo que ocurrirá ante la ausencia propia, la poeta cede el poder de la palabra sabiendo, de cualquier manera, que la historia que será contada en su lugar nunca será de la misma trascendencia que la dicha por ella misma. Será un eco, una reproducción, una reconstrucción de hechos, pero nunca logrará ser la voz de la poeta misma. Lo que se cuenta sobre otros siempre se transforma, nunca es la esencia de lo que sucedió en realidad. El tiempo mismo es el peor enemigo del deseo de transmitir experiencias vividas.

Esta idea fundamental de imposibilidad de enunciar *la verdad* surge en el poema que lleva el mismo título que el libro « Estrategias del deseo » :

Las palabras no pueden decir la verdad
la verdad no es *decible*
la verdad no es lenguaje hablado
la verdad no es un dicho
la verdad no es un relato

¹ Eugene GOODHEART, *Desire and Its Discontents*, New York, Columbia UP, 1991, p. 114.

² Es importante hacer resaltar que en su poemario *Evohé poemas eróticos* (1971), trad. Diana P. Decker, Washington, Azul, 1994, C. PERI ROSSI usa las palabras como ofrendas a su amada. Es ella quien ofrece las palabras. Ella quien las pronuncia : « La mojo con un verso, / y ella, húmeda de mí, / rencorosa, me da la espalda » (32). En *Estrategias del deseo* en cambio : cede la palabra. La entrega es aún más total y absoluta.

³ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 9 (8-17).

⁴ La calidad premonitoria de C. PERI ROSSI es bien conocida para aquéllos que conocen su obra. Uno de los mejores ejemplos es su colección de cuentos *Indicios pánicos*, Montevideo, Editorial Nuestra América, 1970. En la misma, la autora se adelanta a los hechos políticos sucedidos bajo la dictadura uruguaya de los años 70, y predice los horrores que se convertirían en una de las experiencias más dolorosas de la historia del Uruguay.

en el diván del psicoanalista
o en las páginas de un libro. ¹

Por medio del recurso de la anáfora, Peri Rossi obtiene esta reverberación de la incapacidad de las palabras de transmitir la esencia/verdad de lo vivido. Sin embargo, el ser humano continúa intentando re/de-tener el tiempo. En forma imperfecta, trata de darle a lo efímero un carácter eterno diciendo, escribiendo; dejando de alguna manera la marca de lo vivido. Para no olvidar, porque el hacerlo significaría desconocer la existencia de lo que fue.

En su poema « In memoriam », dice la poeta casi como si murmurara las palabras en el oído de ese ser que reposa a su lado luego de una sesión de amor inolvidable, como en el cuadro *Le Sommeil* de Gustave Courbet² :

Escribelo
para que no perezca.
Escribelo
contra el olvido.
Escribelo
para retenerlo.
Fíjalo en palabras
runas del deseo
abecedario del amor
[...]
Y una vez escrito
una vez fijado en tinta
[...]
léelo.
Comprenderás entonces
que todo ha sido inútil :
la vida se nos escapó
entre las caricias
y los besos
como se nos escapó en palabras.
In memoriam.³

El intento de lograr la duración de la totalidad de la experiencia queda reducido al recuerdo de lo vivido y al resultado de la experiencia amorosa. La escritura surge como herramienta contra la futilidad. El ser, procurando superar lo inevitable del fin, se sujeta a una sucesión de deseos o impulsos que lo llevan a actuar de cierta manera para obtener la satisfacción y en

¹ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 11 (1-7).

² En el poemario hay un poema que lleva el título de la obra de G. Courbet en el cual la poeta hace referencia a la necesidad de mantener la permanencia del momento de exaltación. Ese momento culmina donde el ser desaparece y se funde en la unidad con el otro : « No hubiéramos despertado nunca / ajenas al paso del tiempo / al transcurso de los días y las noches / en un presente permanente / de tiempo paralizado / y espacio cristalizado », *ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 12-13 (1-9; 12-13; 20-27).

definitiva, para lograr el placer. Es allí donde reside la esencia misma del goce : en la erradicación – sin importar cuán transitoria ésta sea – de la noción de la temporalidad para lanzarse a una búsqueda de la reproducción del placer. Es en este movimiento donde se halla en forma implícita la idea de continuidad. Hegel se refiere a estos momentos de satisfacción como motor que nos permite continuar con la búsqueda por retener el principio del placer cuando dice :

Desde el punto de vista que no se ha convertido en la sustancia ética, este movimiento empuja hacia adelante, y lo que le precede en el movimiento son los momentos individuales los cuales para la consciencia-del-ser son válidos en su aislamiento. Ellos tienen la forma de la voluntad inmediata o impulso natural el cual obtiene satisfacción, y el cual en sí mismo contiene un impulso nuevo.¹

Es este proceso regenerativo del deseo, este descubrimiento del ser en el *otro*, el que logra impulsar al individuo a tratar de repetir la experiencia satisfactoria que nunca resulta la misma : se transforma, como se transforma también el ser a cada instante. En sus poemas « De aquí a la eternidad »², Peri Rossi presenta esta búsqueda por la obtención de la continuación del placer. Por medio de imágenes táctiles como la piel; orgánicas como la carne, el vientre, el sudor, la sangre menstrual; y *kinestéticas* como el sonido de las vísceras; la poeta evoca el acto sexual como la inmolación del ser de manera de obtener acceso a lo eterno :

iniciar la bienaventurada ascensión
de tu piel a la eternidad
de tu vientre al círculo celestial
sentir a Dios en tus húmedas cavidades
en el grito vertiginoso
de la jauría de tus vísceras.³

No es extraño que Peri Rossi haga referencia a las partes del cuerpo como elementos esenciales en la obtención del placer ya que es a través del mismo que el ser lo experimenta. Antonio R. Damasio, partiendo del pensamiento de William James en su estudio de la naturaleza de las emociones y los sentimientos, analiza esta interrelación entre los aspectos neurológicos y químicos del cuerpo y su relación con las emociones y explica :

Lo que le da al paisaje del cuerpo su carácter en determinado momento no es sólo un grupo de señales neurológicas sino también un conjunto de señales químicas que modifican el modo por el cual las señales neurológicas son procesadas.⁴

Queda claro, entonces, que al analizar las sensaciones y los sentimientos no se pueden aislar de las reacciones químicas que suceden en el proceso de la experiencia de los mismos. El cuerpo es el medio por el cual todas las sensaciones y emociones se experimentan. Peri Rossi reconoce este hecho. Ella, como conocedora del cuerpo de la amada lo recorre, lo ausculta, lo reconoce, lo siente. Es en esta trayectoria donde se devela la capacidad del lirismo de Peri Rossi. La originalidad de su lírica estriba en el uso de una referencialidad sin vestigios canó-

¹ G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 215.

² Cristina PERI ROSSI ofrece 4 poemas bajo el título : « De aquí a la eternidad »; bajo el mismo título agrega el número II, III, y IV, *op. cit.*, p. 33, 35, 36, y 37.

³ *Ibid.*, p. 33 (7-12).

⁴ Antonio R. DAMASIO, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, Putnam Book, 1994, p. 145.

nicos : es real. No trata de mitigar la sonoridad del lenguaje utilizando la terminología común del lirismo convencional. Peri Rossi rompe con los estereotipos del lenguaje romántico habitual para exponer el cuerpo tal y como es : visceral, descubierto, sentido, tembloroso y palpitante en medio del estupor del goce primigenio. De acuerdo a Sonia Mattalia la poesía de Peri Rossi se caracteriza por ser :

[...] una poesía tersa, evocadora e implacable, en la que una voz trabaja el límite de lo personal y lo impersonal, haciendo un relevo minucioso de los fragmentos de un sujeto indefinible desde el intimismo o el objetivismo. Una voz que registra no sólo el resultado de una percepción operando sobre el lenguaje, sino también la huella de una larga historia : la de otras escrituras (de Lewis Carroll a Borges, de los románticos alemanes a Rimbaud, a Kafka, a Woolf, a Paz, a Onetti, a Pizarnik...) tamizadas por la pasión de un bisturí, casi disector.¹

Perita en el proceso amoroso, Peri Rossi desborda al lector en esta indagación corpórea haciendo un viaje exploratorio por cada parte del cuerpo de la amada. Es como si el tiempo compartido perdiera su fragilidad y se volviera sempiterno. Resulta fácil comprender cómo, en el momento culminante del goce, el ser llega a sentir que la sensación resulta desbordante. Al alcanzarla, el ser siente cercana la muerte. La misma, en realidad, insoluble y eterna, le podría permitir al ser lograr la tan ansiada eternidad. No hay nada más definitivo e imperecedero que la muerte, pero a su vez, la muerte es la negación final del tiempo².

En medio de los poemas « De aquí a la eternidad » aparece infiltrado de forma sutil e intencional el poema enumerativo : « Fetiche ». En el mismo, la poeta, casi como en forma oratoria, hace un culto al cuerpo de la amada. Fluyen las palabras con una cargada aliteración punzante. Como si al escribirlas – la poeta –; al escucharlas – la amada –; al enunciarlas – la lectora –; se unieran todas en un himno en honor al acto reconocedor de descubrimiento. Es un viaje de reconocimiento donde el cuerpo y el deseo se confunden. Es en esta confusión donde el poder de los cuerpos y la desmedida fuerza del deseo adquieren preponderancias cambiantes. Es allí, precisamente, donde el quejido de goce de una se confunde con el gemido de la otra. El sonido que surge resulta en una voz que reverbera en el ambiente creando ecos del instante vivido. Este vaivén de fuerzas emitido y producido por las amantes es el que alimenta la pasión. Este movimiento de control obtenido y cedido en medio del placer es explicado claramente por M. Merleau-Ponty cuando explica :

[...] en tanto que yo tengo un cuerpo, puedo quedar reducido al estado de un objeto bajo la mirada de otra persona, y no cuento ya como persona para él, o de otra manera, me puedo convertir en su amo, y, en mi tiempo, mirarle a él.³

En medio de esta confusión amorosa, las partes del cuerpo y el deseo se entremezclan. Se combinan : provocando a la vez el regocijo que ocurre ante la presencia del lenguaje. Las palabras, al ser enunciadas, parecieran tratar de prolongar el deseo y detener el tiempo.

Fetiche tu cuerpo
fetiches tus pechos
fetiches de mi deseo tu lujuria
tu clitoris tu vagina

¹ Sonia MATTALIA, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta : escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 220.

² Herbert MARCUSE, *op. cit.*, p. 211.

³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of Perception* (1962), trad. Colin Smith, Londres, Routledge, 1970, p. 167.

fetiché cebado tu bárbara matriz
oscuro túnel de mi deseo
fetiches tus nalgas, lunas paralelas
fetiches tus labios blancos
fetiché tu orgasmo desgajado
[...]
Fetiches de mi deseo
que agitan mi imaginación
y turban mi sueño.¹

Al expresar en su lirismo las maravillas del cuerpo de la amada, Peri Rossi reafirma a su vez su pre/esencia : su ser-en-el mundo. Dice al respecto Merleau-Ponty :

La importancia que le adjuntamos al cuerpo y las contradicciones del amor, están, entonces, relacionadas a un drama más general que surge de la estructura metafísica de mi cuerpo, el cual es a la vez objeto para otros y sujeto para mí.²

Por medio de la repetición del vocablo « fetiché », la poeta acrecienta el cociente referencial del mismo y aumenta la relevancia de la experiencia. Ella lo ha vivido. Ella sabe, mejor que nadie, lo que el cuerpo de la amada representa para ella. Ella ha experimentado con el cuerpo de la otra y ambos cuerpos se han mezclado en movimientos incontrolables, en « una danza inacabable »³. El momento, de cierta manera, obtiene permanencia en la enunciación de la experiencia. Refiriéndose a la relevancia del lenguaje en la afirmación del ser-en-el-mundo, Hegel expresa :

Es el poder de la palabra, el que representa lo que debe ser representado. Es la *real existencia* del ser puro como ser; al hablar, la *conciencia de sí mismo*, la cual es *una individualidad separada independiente*, existe, y existe *para otros*.⁴

Por medio de la palabra es que la poeta trata de combatir la idea posible del fin del placer. Peri Rossi se niega a aceptar que tal evento pueda ocurrir en el momento más íntimo de unión con su amada y escribe :

La puerta estaba cerrada
pero el sudor nos unía siamesamente
juntura contra juntura
dos hembras y un solo vientre
dos mujeres y un solo pecho.
Necesitaríase más que una espada como falo
para separarnos

¹ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 34 (1-9; 16-19).

² Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 167.

³ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 36 (9).

⁴ G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 308.

y aun así
seríamos siamesas.¹

Al cerrar la puerta, el mundo queda reducido a lo que sucede entre esas cuatro paredes. El tiempo pareciera detenerse. La unidad de dos cuerpos en una exploración íntima y recíproca. Dos cuerpos amoldándose uno al otro. Buscando la forma en que cada parte de uno encaje perfectamente en el otro, como sedimentando la sensación placentera. Para que todo lo vivido no se pierda en el olvido, Peri Rossi escribe sobre la experiencia.

Es al escribir, al fijar en el papel con palabras los hechos compartidos que el ser procura dominar, no importa cuán frágilmente, el tiempo. Al irrevocable pasar del mismo, se pueden volver a leer pasajes escritos de experiencias vividas y se intenta, no siempre con éxito, reproducirlas. De ahí la importancia de la lírica, de la literatura epistolar, de los diarios personales, de las crónicas, en fin : de la escritura. En el proceso posterior de la lectura, se recuerdan hechos, se reviven momentos, se ansía recuperar en cierta medida el tiempo perdido. Es una forma de rebelión contra el olvido. Explica H. Marcuse al respecto :

La memoria recobra el *temps perdu*, los que fueron tiempos de gratificación y satisfacción. Eros, penetrando en la conciencia, se conmueve por la memoria; y al hacerlo protesta contra el orden de renunciación; usa la memoria en su esfuerzo por vencer al tiempo en un mundo dominado por el tiempo. [...] la memoria produce regocijo sin la ansiedad de su terminación y le da una duración que de otra manera sería imposible. El tiempo pierde su poder cuando la memoria rescata el pasado.²

Sin embargo, no importa cuán buena sea la memoria, no interesa cuán vívidas sean las imágenes reproducidas : el momento en sí no se puede representar en su totalidad. La esencia misma de su existencia quedó asida a ese instante temporal irrecuperable. Este devenir del deseo, que resulta en la mayoría de los casos doloroso, no deja por esto de ser anhelado. Predomina, existe y subsiste en el centro mismo del principio del placer. Dice la poeta :

Como Ulises, el viajero,
hemos recorrido
 los círculos infernales
y huíamos hacia el Paraíso
para retornar
 sin querer
a las mazmorras del dolor.
 No hay paraíso sin infierno
no hay amor sin crueldad
 y sin embargo
como Ulises, el viajero solitario,
 volvería a emprender el viaje.³

¹ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 36 (12-20).

² Herbert MARCUSE, *op. cit.*, p. 213.

³ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 38 (1-12).

Es imposible leer estos versos e ignorar la intuición lírica que Peri Rossi ha vertido en ellos. Por medio de versos libres y del uso de una aliteración acústica, el poema desgrana los sufrimientos de un amor. Con el uso de repetidos encabalgamientos, la poeta logra exponer la turbulenta e inesperada interrupción de los hechos. La alusión a Ulises¹ al comienzo del poema demuestra el aspecto sabio de las amantes. Ellas conocen las amenazas a su relación. Reconocen también que el placer va a causar dolor. Aceptan lo efímero de su existencia, y sin embargo se embarcan en la travesía incógnita de la búsqueda del placer con la esperanza de que quizás, esta vez, el principio del placer prevalezca sobre el de la realidad. Al final del poema, la referencialidad a Ulises aparece solamente refiriéndose a la poeta, quien, a pesar de conocer el dolor infligido por la experiencia, no dudaría en emprender el mismo viaje si la oportunidad así se diera. Conscientemente sabe que no será posible hacerlo sin exponerse al dolor, pero no intentar supondría dar paso al no sentir. A la indiferencia. Es en realidad esa misma característica frágil y fútil del placer la que le concede su relevancia y su valor. Sobre el tema Marcuse expone que :

El predominio del principio del placer pondría en peligro antagonismos, dolores y frustraciones individuales en el esfuerzo por obtener gratificación. Pero estos conflictos tendrían en sí mismos valor libidinal : ellos se impregnarían con la racionalidad de la gratificación. La racionalidad sensual contiene sus propias leyes morales.²

Peri Rossi no sólo utiliza el *leitmotiv* de la fragilidad del tiempo en *Estrategias del deseo*, sino que hay otro que aparece con frecuencia : el viaje. La búsqueda constante de la amada, por el sentir, por el placer, por la desenfrenada satisfacción del deseo. Ese viaje que se emprende sin saber bien qué forma tendrá, como el exilio de la misma poeta. Viajes inesperados. Viajes interminables. Porque una vez que se comienza a viajar es casi imposible detenerse. Siempre se sabe que hay otras orillas, otros horizontes : inexplorados; vírgenes; desconocidos. Paraísos o infiernos que guardan en ellos sus secretos. El viaje, como el deseo, nos motiva a indagar. Dice la poeta : « Y nunca el deseo arrojó el ancla / de modo que me vi obligada / a navegar »³. Luego de descubierto el lugar, luego de obtenido el deseo, se siente la insatisfacción por no tener esa fuerza motivadora, y surge nuevamente ese palpitar por explorar : e/con/vocar la sensación placentera. En forma circular⁴, este movimiento se realiza llevando a las amantes a explorar en su trayecto los caminos inesperados de la pasión. De acuerdo a Michel Foucault, este movimiento circular tiene sus orígenes en la antigüedad y explica :

...lo que parece de hecho haber formado el objeto de la reflexión moral para los griegos en cuestión de conducta sexual no fue exactamente el acto mismo, o ni siquiera el placer (textual), fue más que nada la dinámica que unió a los tres de una manera circular (el deseo que lleva al acto, el acto que está conectado al placer, y el placer que ocasiona el deseo.⁵

¹ De acuerdo a J. A. PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos, 2000, p. 410, Ulises es el « tipo ideal del navegante y del fundador de ciudades, es el hombre que triunfa porque siente el anhelo y la firme voluntad de triunfar ».

² Herbert MARCUSE, *op. cit.*, p. 208.

³ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 67 (12-14).

⁴ No es casual que Peri Rossi haga uso de la referencialidad del círculo en varias ocasiones : *ibid.*, p. 25, en el poema con el título « Un ciclo entero » y en p. 36 y 38 entre otras.

⁵ Michel FOUCAULT, *The Use of Pleasure. Vol. 2 of the History of Sexuality* (1984), trad. Robert Hurley, New York, Phanteon Books, 1985, p. 43.

Es, como dice la poeta, « el fruto de mi deseo / perpetuamente insatisfecho »¹ el que hace que el ser se con/mueva y prosiga el camino. Es el mismo viaje que resulta al buscar a la amada en noches interminables. Ante la ausencia de la misma y añorando su presencia, se deambula por las calles tratando de evocarla/convocarla. El poema « Exaltación libidinal » lo expresa así :

Anoche, en la soledad oscura de la ciudad
donde tiemblan los rojizos neones
– errantes meteoros del deseo –
durante una hora larga como la eternidad
breve como el sueño
volví a desearte como en los viejos tiempos
con la brutal intensidad del primer encuentro.

[...]

Anoche
anoche volví a amarte
con un deseo venido del pasado
como un remordimiento
como un asaltante incógnito
que acecha en una esquina,
entre el esternón y la úlcera.²

Surge, de estos versos, esa incontrolable necesidad por ver y sentir al ser amado. En el momento menos pensado, cuando el deseo se despierta al pasar frente a ese bar compartido, al ver ese árbol bajo el cual se dejaron las palabras pronunciadas solamente una vez; el mismo que guarda los secretos del gozo recíproco : el deseo asalta de improviso. No hay forma de prevenir su arribo o ignorar su presencia. Un recuerdo provoca otro, y así sucesivamente se acumulan las imágenes, de la misma manera que se nos ofrecen los versos. Nuevamente, la poeta hace uso de la anáfora para enfatizar el tiempo preciso cuando este hecho sucedió : anoche. Peri Rossi utiliza la lírica descriptiva para llevarnos como lectores a ese momento. Nos transporta y nos hace sentir su angustia : su deseo. Es la misma ausencia del ser amado que evoca su presencia. La justificación de este evento de acuerdo a Michel Foucault, se halla en el mero hecho de que :

[...] para los griegos no podía haber deseo sin privación, sin el querer el objeto deseado y sin una cierta dosis de sufrimiento mezclado en el proceso; pero el apetito, Platón explica en *Fedro*, puede estimularse tan sólo con la representación, la imagen o el recuerdo del objeto que da placer; él concluye diciendo que no puede haber deseo excepto en el alma, porque si bien el cuerpo es afectado por la privación, es el alma y solamente el alma la que logra, a través de la memoria, hacer presente el objeto que se desea, y como consecuencia estimula *epithumia*.³

No es casualidad que este poema esté seguido de acuerdo al ordenamiento del libro por el poema titulado « Deseo insatisfecho » el cual viene cargado del típico sentido del humor de Peri Rossi. Como artista experta, matiza el dolor de la ausencia con ciertas pinceladas de co-

¹ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 47 (64-65).

² *Ibid.*, p. 49-50 (1-7 & 62-68).

³ Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 43.

lor valiéndose del recurso del humor. El resultado es que el lector acongojado por el material de los tres poemas que le preceden, halla en « Deseo insatisfecho » un refugio donde, a pesar del título, la poeta logra plantear una solución mundana ante la ausencia de la satisfacción sexual. La cargada aliteración, repetición y uso obvio de la sonoridad rítmica de las palabras escritas, traen consigo la inmediata necesidad del lector de leer este poema en voz alta. Es una vuelta a la « oralidad » – principio mismo de la poesía, a la que incita la poeta en esta instancia :

Cuando no hacemos el amor
me encierro
 encierro
 encierro
entre cuatro paredes
aunque quizás son cinco
lo mismo da
siempre es una cárcel
como mucho chocolate
bombones
decenas de bombones
bomba-bomba
bum-bum
bombones belgas
bombones ingleses
bombones suizos
bombones alemanes
[...]
A la noche
la caja está vacía
y yo me siento gorda
creo haber aumentado de peso
esta hinchazón no puede ser sana
es el deseo insatisfecho.¹

Esta asociación al acto de calmar el deseo sexual ingiriendo algo que produce un estado de satisfacción, no resulta extraña ya que Peri Rossi ha hecho referencia al hecho de devorar a la amada en varias ocasiones :

entrábamos los viernes
salíamos los lunes
ni tiempo para comer
había que devorarse mutuamente
brazos y piernas
labios y nalgas

¹ Cristina PERI ROSSI, *op. cit.*, p. 51-52 (1-17 y 24-29).

una sed imperiosa de sorberse¹

De la misma manera que devora a la amada mientras la ama, consume los bombones en su ausencia. Dulces, suaves, delicados, rellenos, de diversos gustos y formas, los bombones, preparados en cajas exquisitas, la satisfacen temporalmente, como la amada. En el proceso de consumirlos, se siente siempre temerosa del resultado – ganar peso -, pero igual continúa. Igualmente sucede con el amor. Temerosa de perder a la amada, la amante ama. No se puede amar sin temor y la poeta escribe :

bombones con forma de concha marina

bombones como caballitos de mar

bombón o pezón

labio o rosa

bombón o clítoris

bombón o lóbulo²

Las opciones son claras. El pezón de la amada o el bombón. El clítoris o el bombón. El lóbulo o el bombón. Todos son de existencia pasajera : efímera; contrario al arte que es perecedero. Dice la poeta : « Se trataba sólo de amor / es decir, de lo efímero, / eso que el arte siempre excluye »³. El final del amor es – en la mayoría de los casos – ineludible. Se propone el amante estrategias para prolongar la existencia del mismo. Se inventan actividades/palabras : únicas, nuevas, sorprendentes, para mantener el pulsar de la sangre en el cuerpo, para re/crear sensaciones. Todo esto se logra dentro de un marco temporal incierto. Para compensar, se escriben las experiencias. Se registran los sentimientos. Se recitan versos en noches húmedas; en lechos resbaladizos. Pero todo intento resulta – con el tiempo – vano, y al final del poemario aparecen una serie de poemas que denotan la ausencia del ser amado. El amor ha concluido : « En el amor está inscrito el desamor / como en la vida está inscrita la muerte »⁴, escribe la poeta. Enfrentada al terminante desenlace de la pasión, la poeta expresa :

Devolví al mundo lo que había devorado

feto de mi entraña

comida de mi hambre

agua de mi sed

sangre de mis venas

célula de mi tejido

hija de tu vientre

alimento de tu plato

clítoris de tu sexo

epitelio de tus ojos.

Ahora ya somos dos.⁵

El cuerpo, objeto y vehículo para la obtención del placer, queda despojado ante la ausencia del otro. La única solución ante la separación es buscar a otro ser a quien amar. Otro ser que

¹ *Ibid.*, p. 25 (8-14).

² *Ibid.*, p. 51 (18-23).

³ *Ibid.*, p. 41 (45-47).

⁴ *Ibid.*, p. 84 (23-24).

⁵ *Ibid.*, p. 86 (23-33).

inspire palabras, que motive la imaginación, que intuya el goce que se avecina, que reciba y dé con la misma generosidad que da quien desea ser amado. Se debe buscar la razón de la palabra. Hay que lograr preservar el goce para incitar la búsqueda. Se necesita el oído que escuche, la escriba que tome notas : la musa. Y escribe la poeta en el poema « Aviso publicitario » :

Se busca musa. Abstenerse flacas
resentidas travestidos y envidiosas.
Sueldo escaso
noches de amor intenso
y libros como hijos.¹

Se busca : alguien que me inspire a escribir, que me haga sentir, que logre – aunque sea por un instante – hacerme olvidar del tiempo y llegar a la eternidad. Ofrezco, lo mejor de mí : la palabra para nombrarla, para exponerla, para pronunciarla, para ostentarla, para que sea y ser con ella. Para seguir viviendo. Para continuar el viaje.

Mercedes ROWINSKY-GEURTS
Wilfrid Laurier University
(Waterloo, Ontario)

BIBLIOGRAFÍA

Antonio R. DAMASO, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, Putnam Book, 1994.

Helen FISCHER, *Why We Love. The Nature and Chemistry of Romantic Love*, New York, Henry Holt & Co., 2004.

Michel FOUCAULT, *The Use of Pleasure. Vol. 2 of the History of Sexuality* (1984), trad. Robert Hurley, New York, Phanteon Books, 1985.

Eugene GOODHEART, *Desire and Its Discontents*, New York, Columbia UP, 1991.

G. W. F. HEGEL, *Phenomenology of Spirit*, trad. A. V. Miller, Oxford, Clarendon P, 1977.

Herbert MARCUSE, *Eros and Civilization. A Philosophical Enquiry into Freud* (1955), New York, Vintage Books, 1962.

Sonia MATALIA, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta : escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2003.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of Perception* (1962), trad. Colin Smith, Londres, Routledge, 1970.

J. A., PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos, 2000.

Cristina PERI ROSSI, *Estrategias del deseo*, Barcelona, Lumen, 2004.

– *Evohé. Poemas eróticos* (1971), trad. Diana P. Decker, Washington, Azul, 1994.

– *Indicios pánicos*, Montevideo, Nuestra América, 1970.

¹ *Ibid.*, p. 89 (1-5).

Henry W. SULLIVAN, *Lacan and the Subject of Language*, ed. Ellie Ragland-Sullivan & Mark Bracher, New York, Routledge, 1991.

PRENDRE LA MORT : VÉRTIGO DEL DESEO Y DE LA TRANSGRESIÓN EN

LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO, DE FRANCISCO UMBRAL

En la abundante literatura de signo autobiográfico producida por Francisco Umbral emergen dos obsesiones recurrentes : las figuras de la sexualidad, la figura de la madre. Las dos están íntimamente ligadas por la tensión edípica, en la medida en que todo erotismo parece remitir a la prohibida imagen materna, a la que se buscaría sin descanso a través de todos los otros cuerpos accesibles. Si, como dice Amadeo López,

[...] c'est justement en tant qu'effort pour *présentifier* l'absence que le désir nous révèle qu'aucun objet particulier n'est de nature à apaiser le malheur de la conscience. La conscience désirante est sous l'emprise du vertige de l'absence¹,

la literatura personal de Francisco Umbral está penetrada no sólo por el dolor íntimo de una ausencia material definitiva, sino también por el de una interdicción simbólica sin atenuantes. La conciencia deseante del narrador umbraliano concibe un objeto que podría apaciguar el dolor, pero ese objeto es imposible por definición. A partir de esa doble comprobación, la vida es deambulación de cuerpo en cuerpo, vértigo no sólo de la ausencia, sino también de la escritura, que reproduce en su proliferación misma esa persecución obsesiva.

Las Ánimas del Purgatorio es una obra compleja, en la que se entrecruzan los géneros y las configuraciones míticas, en una especie de danza macabra alucinada e irrespetuosa. Concebida probablemente como un ejercicio poético, transgresor e irónico a la vez, la novela, que narra un año en la vida del protagonista enfermo de tisis, se estructura en torno a dos grandes sistemas simbólicos : el de la religión y el del psicoanálisis, en un juego constante de reflejos, desvíos, desplazamientos e interferencias. Texto proliferante, tanto a nivel del discurso como de las categorías simbólicas que lo vertebran, *Las Ánimas del Purgatorio* pone en escena dos instancias cruciales de la existencia : el aprendizaje de la sexualidad y el erotismo, por una parte, la lucha entre la vida y la muerte por otra. Si bien la forma es la de una ficción autobiográfica – Francisco Umbral vivió en efecto un episodio similar al descrito en la novela, y muchos de los datos referidos al círculo familiar, el ámbito espacial y las relaciones con la madre corresponden a una realidad meta-literaria –, tendríamos tendencia a considerar la obra, más que como la autobiografía de un autor conocido y polémico, como la autobiografía de un imaginario erótico. La clásica tensión Eros/Thánatos está constantemente presente, sea por las vías de la metaforización simbólica, sea por las vías de la literalización más inmediata. Pero el deseo que anima esa dialéctica de pulsiones va mucho más allá del erotismo, que no es finalmente sino el trampolín que lo proyecta hacia un abismo presentido e inaccesible, al que es necesario afrontar para afirmar la existencia. Representación, identificación, multiplicación, permutación, desplazamiento, son los principios organizadores del material imaginario. Liturgia, eucaristía y complejo de Edipo son los marcos simbólicos.

Francisco, el narrador-protagonista, se ve obligado a pasar una temporada en cama a causa de la tisis, enfermedad figurada como un atributo y un signo de la filiación, puesto que tanto su madre como sus tías la han padecido o la padecen. Durante las largas horas de inmovilidad

¹ Amadeo LÓPEZ, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 56.

y soledad, el joven de veinte años construye paso a paso un amor imaginario en torno al retrato de la tía Algadefina, muerta muy joven de la misma enfermedad y a quien no ha conocido. Su aventura imaginaria le llevará a « crear » la historia secreta de Algadefina, sus amores y sus fantasías, pero también a explorar el espacio que fue suyo (la alcoba italiana), a violar su intimidad olvidada abriendo sus cajones, tocando sus ropas, acostándose en su cama, deslizándose en sus huellas, como si con su propio cuerpo quisiese darle la materia que le falta, encarnarla y, por lo tanto, volver a engendrarla, devolverla a la vida. Es claro desde el principio que Algadefina es una función narrativa imaginaria que ocupa lugares diversos en la configuración simbólica según las necesidades del narrador, un espacio vacío que puede albergar contenidos varios, un significante múltiple : doble del narrador en una primera instancia (los dos tienen la misma sangre, los dos tienen la misma edad y la misma enfermedad), doble sustitutivo de la madre después, Algadefina existe literariamente gracias a su vacancia, al « hueco » que ha dejado y que evoca a su vez el hueco corporal y mítico de la femineidad. Ese juego de circulación de significados e identidades se explicita muy pronto :

[...] era como la hermana muerta antes de nacer uno [...] era como otra mamá que mamá [...] a la que uno podía amar como un hombre de veinte años, porque no era mamá y porque estaba muerta.¹

La confesión de deseo incestuoso forma parte del horizonte textual desde el principio, apenas atenuada por el juego de sustitución. La transgresión se sitúa así en el centro del discurso, y asumirá diversas figuras según las circunstancias : necrofilia, fetichismo, violación, masturbación.

La situación de enfermedad que inscribe al narrador entre la vida y la muerte potencia la tensión pulsional Eros/Thánatos, pero operando también una serie de desplazamientos : el erotismo *hacia* la muerta (Algadefina objeto de deseo) traza la figura de la comunión con la muerte ; el erotismo *de* la muerta (Algadefina fantasmática, sujeto de sexualidad activa) permite, por el contrario, abrir el camino a una doble resurrección.

LA IMAGINACIÓN : LITURGIA Y SIGNO

El itinerario simbólico religioso se basa en la resemantización de una serie de instancias litúrgicas, que van marcando la progresión de la historia y subrayando los momentos cruciales de la experiencia. El relato se inicia con una *revelación* : la de la fotografía de la tía Algadefina « a la que descubrí de pronto, tras toda una vida viéndola en su sitio, sin verla »². La vacancia afectiva y sexual a la que obliga la enfermedad, el aislamiento y la ausencia de la madre son las condiciones necesarias al proceso de creación, ya se trate de la escritura o del fantasma de la tía Algadefina. El objeto de deseo que pueda canalizar las pulsiones del joven enfermo es « seleccionado » entre los estímulos posibles, reconfigurado bajo el signo de un imaginario literario, y percibido de manera intuitiva e inmediata como el centro posible de una configuración en la que la muerte y el erotismo convergen y se disputan por igual, no sólo el cuerpo del enfermo, sino también las huellas del cuerpo muerto de Algadefina, que a fuerza de ser deseada, acabará por « existir » más allá de toda verosimilitud, en el santuario secreto de los cuartos solitarios, en la conciencia febril del narrador. Esa « epifanía » inicial, que es más una proyección del Yo que una presencia intrusa, desencadena la búsqueda de la *comunión*, de la unión mística, pero situándola bajo el signo del erotismo. « Todo amor es euca-

¹ Francisco UMBRAL, *Las Ánimas del purgatorio*, Barcelona, Grijalbo, 1982, p. 12.

² *Ibid.*, p. 11.

ristía », dice Octavio Paz¹. La reconstrucción conjetural de la vida de la tía Algadefina y de sus intercambios sociales va dándole « cuerpo » a la muerta, hasta convertirla en una obsesión. A fuerza de imaginarla en sus actos más íntimos, el narrador produce una imagen fantasmática que lo incluye al representar su propio camino iniciático :

Haber visto a la tía Algadefina por las entrepuertas de la casa, por las cerraduras, por las contraventanas, haber acechado sus cambios de combinación espliego a combinación genciana, su cuerpo blanquísimo y jovencísimo, de tísica, e incluso haber llegado una noche, tembloroso, voluntariamente sonámbulo, al borde lunar de su lecho [...]

Yo la deseaba ahora con el deseo seminal y lírico de toda una promoción de cadetes que la deseaban dentro de mí.²

Espía de un pasado hipotético, violador de una intimidad marchita, el narrador ejercita una visión sesgada e ilícita : el discurso pone en escena un sistema de aberturas y contravenciones, de accesos prohibidos o deslizamientos oblicuos (entrepuestas, cerraduras, contraventanas) que suscitan claras referencias eróticas, fónicas, simbólicas y literarias³. Entre lo entreabierto y lo cerrado, entre lo visible y lo oculto, entre lo tangible y lo fantasmal, es toda la retórica de la penetración la que se convoca, pero su objeto no es sólo la imagen de una mujer, sino también la de una muerta. Una calculada gradación semántica figura la intensidad creciente de la pulsión : del acto de espiar se pasa al de saquear :

Fue cuando me dio, temblorosamente, por saquear la casa – ladrón de mi propio hogar –, buscando rastros, cintas, intimidades, perfumes de la muerta, todo lo que hubiera estado en contacto con su piel blanca y tísica [...]⁴,

y del acto de ver se pasa al de forzar :

Forzaba pestillos, saltaba cerraduras, en la soledad de aquellas mañanas con el tiempo como un trájín distante de criadas, en la inmovilidad de aquellas tardes que eran como un mármol cárdeno y llovido.⁵

La ausencia física del cuerpo imaginado exagera el deseo, y la violencia del lenguaje irrumpe como una reivindicación vital en la desolación de una existencia que parece inscribirse a su vez en el espacio de la muerte, en la nada del tiempo. Todos esos procedimientos derivan de una ambigüedad esencial propia del erotismo y potenciada en las circunstancias particulares del relato, ya que la fusión sexual con la tía muerta puede leerse tanto como una tentativa de resucitarla simbólicamente : « deseo *seminal* y lírico », o de vivir su muerte. Si el fetichismo es un primer paso hacia la regeneración fantasmática – literaria – del cuerpo de la

¹ Octavio PAZ, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, « Biblioteca Breve », 1993, p. 124.

² Francisco UMBRAL, *op. cit.*, p. 13.

³ Podemos señalar entre otros la resonancia entre « entrepuertas » y « entrepiernas », la presencia de la cerradura, uno de los símbolos posibles de la sexualidad femenina según las claves de interpretación de los sueños provistas por Freud, así como los efectos de transtextualidad que vinculan esa imagen al borde del lecho de la muerta/viva con algunos textos de Ramón del Valle Inclán, uno de los autores favoritos de Umbral.

⁴ Francisco UMBRAL, *op. cit.*, p. 14.

⁵ *Idem.*

muerta, es también uno de los instrumentos del « derroche »¹ seminal que ancla al narrador en el mundo de la carnalidad concreta y le permite trascender su condición de « muerto en vida » :

El sostén me lo llevé a mi cama de enfermo, lo tuve bajo la almohada [...] y fue el contacto antiguo y delicado de mis masturbaciones de enfermo, de hombre de veinte años amortajado en una cama de tísico.

De la revelación inicial a la comunión entrevista, uno de los caminos es el de la *transubstanciación* simbólica. Tocar las prendas que cubrieron a la tía Algadefina no basta : la búsqueda se prolonga hasta el interior de la botella de licor de guindas escondido en el fondo del armario, y al repetir ritualmente el gesto que ella quizás cumpliera, a la sensación táctil se suman el sabor y la textura, la materia. Desviación lúdica o perversión, la asociación frasca/boca/guinda/sangre evoca una eucaristía herética, en la que el narrador es oficiante todopoderoso de la resurrección, pero también doble de la tía en el camino de la muerte :

Como los besos que ella no había dado nunca, estaban las guindas en el fondo de la frasca, rojas y macedadas, oscuras y suavísimas [...] Era como la sangre de ella en reliquia, aquel licor, y era también la cicuta que ayudó a matarla. Y eran sus besos, que quizás alguna vez enrojecieron la boca del cadete con sable de oro. Yo me iba a la cama con una guinda en la boca, como los labios de la muerta, y entre unas cosas y otras iba recreando, recomponiendo un fantasma de mujer que me acompañaba y me daba lo más íntimo – su boca, sus pechos –, porque la muerte es exterioridad y ella sólo había muerto exteriormente.²

Todo este ceremonial erótico conduce a la masturbación, inscrita también en el filo de la ambigüedad, puesto que puede funcionar simbólicamente como un acto de inseminación de la muerta (regeneración) o como un acto de pérdida/derrame vital que lo acerca a la muerte³ :

Tras la masturbación violenta [...] quedaba extenso en el lecho [...] asustado del derroche, del esfuerzo, del sofoco, empapado en terror, pegamentoso de mi propia vida, que así se me iba, *como cuando me iba en sangre*.⁴

La tía Algadefina, doble del narrador, doble de la madre, es también y sobre todo la forma alucinada de un vacío insondable. El deseo que despierta la transciende, y el discurso que la recrea deriva progresivamente hacia una erotización de la Muerte, en la cual el narrador enfermo pone en juego su supervivencia. En ella se depositan a la vez una fascinación morbosa por el conocimiento y una omnipotente aspiración de absoluto, cuya figura discursiva sería la fornicación simbólica que, al poseerla, la vence. Deseo insaciable – metafísico – de inmortalidad, el destino de esa *encarnación desencarnada* es el del ser traspasada por una virilidad siempre insuficiente ante el *otro* deseo – biológico – de plenitud. Misterioso y sin límites, el deseo femenino se reviste con el ropaje mítico de la devoración o con el simbólico de la castración, para atraer al explorador insomne hacia un más allá constantemente desplazado :

¹ Recordemos a ese respecto la reflexión de Georges Bataille, y su concepción de la naturaleza como derroche : « Si nous voyons dans les interdits essentiels le refus qu'oppose l'être à la nature envisagé comme une débauche d'énergie vive et comme une orgie de l'anéantissement, nous ne pouvons plus faire de différence entre la mort et la sexualité. La sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être », Georges BATAILLE, *L'érotisme, in Œuvres Complètes*, vol. X, Paris, Gallimard, 1987, p. 64.

² Francisco UMBRAL, *op. cit.*, p. 16.

³ Una vez más la referencia a Georges Bataille nos parece indispensable : « Au moment de la fièvre sexuelle, nous dépensons nos forces sans mesure et, parfois, dans la violence de la passion, nous dilapidons sans profit des ressources considérables. La volupté est si proche de la dilapidation ruineuse que nous appelons la 'petite mort' le moment de son paroxysme », Georges BATAILLE, *op. cit.*, p. 170.

⁴ Francisco UMBRAL, *op. cit.*, p. 17.

Las hembras, por el contrario, son la pululación universal de la hembra, la perduración latiente, devorante, que sólo algunos insectos ejemplifican : el macho es lo fugaz, lo devorado, el macho es lo soluble en el rebaño denso de las ovejas, el potro del cadete puede ser absorbido, consumido por la vagina pálida y hambrienta de la tía Algadefina, de una muerta.¹

Más allá del sexo, más allá de la Muerte, el itinerario erótico deviene itinerario místico. Michel de Certeau ha definido con gran precisión el objeto de la búsqueda mística como resultado de la carencia de un cuerpo :

Contrairement aux apparences, le manque se situe non du côté de ce qui fait rupture (le texte), mais de ce qui « se fait chair » (le corps). *Hoc est corpus meum*, « Ceci est mon corps » : ce logos central rappelle un disparu et appelle une effectivité. Ceux qui prennent au sérieux ce discours sont ceux qui éprouvent la douleur d'une absence de corps.²

No falta, en ese paradigma, la figura del sacrificio ni la retórica de la trans-posición cara a los poetas fundadores ; la « llaga » de San Juan de la Cruz o la « lanza de oro » de Santa Teresa reaparecen en la hemoptisis, « breve, pero emocionante como un lanzazo de lanceta, casi dulce »³. La inversión del esquema analógico no deja dudas : si los poetas del Siglo de Oro utilizaban una retórica del erotismo para comunicar la inefable experiencia de la unión con lo divino, Umbral se sirve de la retórica religiosa para ahondar en la inefable experiencia de la sexualidad, concebida más como vocación de eternidad que como práctica carnal. Como bien señala Octavio Paz : « La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es un erotismo verbal »⁴. La prosa de Umbral, fundamentalmente poética, no es ajena a esa definición. Pero aun cuando esa tensión se resolviese en el marco del cuerpo, la esencia misma del erotismo indica que la búsqueda no tiene, como el deseo femenino según el narrador, ningún límite posible. Que el objeto sea el cuerpo del otro, la Muerte o la transcendencia, el éxtasis comporta su lote de sufrimiento, su *virtud* sacrificial, los múltiples anegamientos de la disolución :

Allí, sentado o de pie frente al espejo [...], me entregaba a mi enfermedad, como dejándome hundir en un agua negra, como dejándome ahogar, y experimentaba con horror, que aquello era placentero. Ah si de verdad los espejos se tragasen a la gente, como en las novelas y en las películas.⁵

Todos los elementos del sistema se concentran en la cita precedente : el símbolo del espejo, que convoca a la vez la idea de la muerte y de la travesía al más allá, pero también la figura de la auto-contemplación narcisística y autobiográfica ; la pérdida de sí y el placer que la disolución (erótica o tanática) puede procurar, la dimensión ficcional y lingüística, mediación necesaria entre el deseo y sus objetos. Georges Bataille da la medida de esta insaciabilidad de la experiencia :

Nous n'avons de bonheur véritable qu'à dépenser vainement, comme si une plaie s'ouvrait en nous : nous voulons toujours être sûrs de l'inutilité, parfois du caractère ruineux de notre dépense. Nous voulons nous sentir au plus loin du monde où l'accroissement des ressources est la règle. Mais c'est peu de dire « plus loin ». Nous voulons un monde *renversé*, nous voulons le monde à *l'envers*.⁶

¹ *Ibid.*, p. 59.

² Michel DE CERTEAU, *La fable mystique, I (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Gallimard, 1982, p. 108.

³ Francisco UMBRAL, *op. cit.*, p. 23.

⁴ Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Francisco UMBRAL, *ibid.*, p. 64.

⁶ Georges BATAILLE, *op. cit.*, p. 170.

La literatura viene a completar el paradigma simbólico como un término analógico más, el libro erótico se convierte en un sustituto simbólico y literal del cuerpo femenino, la letra dice el sexo y al decirlo reduplica miméticamente las fuentes del gozo y de la poesía :

[...] después de haber probado el aguardiente de guindas que tenía que curarla y le mató, el cofre vítreo de sus besos, la frasca del ropero, después de todo eso, cuando leí y releí aquel libro, abierto como un sexo, laso en su apertura como unas piernas después del orgasmo, besando con mis labios de fiebre la juntura de las páginas como besaría la juntura de unas piernas, que es grieta más que juntura, desvencijamiento secreto, enredado, húmedo y debilísimo de la mujer.¹

Imaginación, cuerpo y literatura se alían para crear la ilusión de una materialidad sin trabas, de un éxtasis posible que va de la alucinación a la regeneración y de la regeneración a la sublimación. Pero si, como ya lo hemos visto, Umbral convoca y desvía el modelo de los poetas místicos españoles, su discurso es necesariamente un espacio de transgresión que « contamina » los referentes convencionales. Sirviéndose del mismo procedimiento que consiste en multiplicar los términos analógicos en una suerte de *mise en abyme* discursiva, el narrador asimila en una alianza particularmente subversiva – que podríamos definir, con una expresión de Roland Barthes, como *violencia metonímica*² – el acto de derramar sangre (muerte), semen (sexo) y gracia divina³ ; hace del ánima del Purgatorio representada en el cuadro a la vez una *voyeuse* y una amante experta ; confunde las ánimas pecadoras con las criadas obedientes y siembra el mundo de signos fálicos en el vano intento de poseer todos los cuerpos que lo separan del único prohibido para siempre, el del incesto, el de la Madre ausente. Las figuras femeninas se suceden en ese vértigo de la significación, que responde perfectamente al desplazamiento simbólico descrito por Freud : la tía Algadefina y la señorita ánima como presencias alucinatorias, pero también las otras, las de carne y hueso : Luisa Lamennier ofreciendo al espejo y al enfermo la velada visión de su entrepiera, Eugenia Primo y la pulpa de su boca, la criada que se entrega en el oscuro cuarto de la plancha, o la Betsabé virgen que se humilla y es humillada. Salvo la criada, confinada en un cuarto sin ventanas, todas se reflejan en el mismo espejo, testigo impávido de una teatralización del deseo que las permuta sin cesar ; todas se sientan en la misma butaca y ocupan así por un instante el lugar de la Madre, el lugar de la Mujer, el lugar de la Muerte.

Uno de los momentos culminantes de este proceso deseante es sin duda lo que bien podríamos llamar el *advenimiento* de Algadefina, la imaginaria materialización del cuerpo y la cópula, que invierte la escena previa de la fantasía – « haber llegado una noche [...] al borde lunar de su lecho de enferma »⁴ – y la transforma en « viniera al fin hasta mi lecho »⁵, permutando al mismo tiempo la pasividad de la enferma por la pasividad del enfermo, el lugar del vivo por el lugar de la muerta. Las dos escenas son simétricas e inversas, y los atributos de la vida o la muerte intercambiables. De allí que una vez más la dualidad simbólica sea inherente

¹ Francisco UMBRAL, *op. cit.*, p. 29.

² Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1971, p. 38.

³ Recordemos la descripción del orgasmo fruto de una de sus masturbaciones bajo la « mirada » del ánima del Purgatorio representada en el cuadro : « el derrumbamiento sobre el charco de fuego blanco y no visto, como una gracia derramada, absolvedora y pecadora, que era continuación de la luz lechosa que la Virgen del Carmen exhalaba de sus abiertas y panzuditas manos de priora », F. UMBRAL, *op. cit.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

a la fusión ; el cuerpo de Algadefina, « frescor y vino helado »¹ apaga la fiebre nocturna del narrador con sus « glúteos [...] frescos de plata y luna »² y lo apacigua : « aquello no podía matarme, aquello no podía ser la muerte »³. Pero esta experiencia sexual es al mismo tiempo una experiencia diferente de la que tiene como objeto los cuerpos vivos (« quemante, extenuante »), y la concentración semántica de términos que remiten al frío y la palidez no pueden sino restituir en filigrana la figura de la Muerte, insidiosamente presente en el centro mismo de los cuerpos y las conciencias. El narrador copula entonces simultáneamente con la muerta y con la Muerte. La Muerte lo posee y de alguna manera « expira » y se transfigura gracias a su potencia fálica, abriendo así el camino a la transcendencia, a la otra dimensión del ser, al más allá presentido y perseguido :

Pero era la suya una agonía alegre, como de un *misticismo* pagano e incestuoso, algo así como la dolorosa alegría de la *santa* dejando que el *querubín* le clavase una y otra vez su puntazo de oro.⁴

Es casi superfluo señalar que la combinatoria simbólica vuelve a operar, incesante, para erosionar el marco de referencia religioso, introduciendo en él las múltiples facetas de la pervisión y reiterando hasta la saturación la imagen madre/hijo, que « contamina » el ámbito de lo sagrado y al mismo tiempo aspira a ser legitimada en el espacio metafórico de la representación.

Podríamos hablar entonces, siempre en el terreno de la construcción discursiva, de « muerte y transfiguración » del narrador, cuyo deseo absoluto lo proyecta, por la vía de la transgresión extrema, hacia una forma de sacralidad mítica y, en cuanto tal, liberada de toda contingencia temporal y moral, para siempre intacta, todopoderosa :

[...] había podido yo, enfermo y dormido, con los tabúes y los interdictos, con miles de defensas milenarias que prohíben, execran el incesto, la fornicación con mujer allegada, como asimismo la profanación de los muertos [...] y mi verga nocturna, de veinte años [...] estaba allí dentro, hacía volar las ruinas y las religiones, transgredía la muerte, incendiaba la vida [...]⁵

Poseído imaginariamente por la Muerte/muerta, el narrador las posee a su vez y las fecunda. La Virgen muerta, desflorada y madre – por obra de los desplazamientos simbólicos sucesivos – goza y por lo tanto vive : « aquel cuerpo de muchacha al que la muerte había quitado peso, al que el amor había quitado muerte »⁶ ; el narrador, sacralizado (« desnudo y enhiesto como un dios »), sacia fantasmáticamente su deseo y se autoengendra. La cópula imposible y ritual lo « resucita » y le ofrece al mismo tiempo la ilusión fugaz de haber satisfecho el infinito deseo femenino. Ilusión, sin duda, puesto que el abismo es un abismo mítico, y como tal, infranqueable. Pero el objeto final del deseo se ha ido perfilando a través de los cuerpos sucesivos, hasta alcanzar su dimensión definitiva : « llegar con mi falo *al otro lado* de los incestos, las prohibiciones, los interdictos, las edades, la virginidad y la muerte ».⁷

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 101. El subrayado es nuestro.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ *Ibid.*, p. 140. El subrayado es nuestro.

La fornicación fantasmática con la muerta cierra una etapa del itinerario interior del personaje, es a la vez exorcismo y catarsis. Doble funcional en la enfermedad y en el incesto, la tía Algadefina muere una doble muerte (la de la tisis, la del orgasmo) y sustrae al narrador de su muerte física. La « visita » del fantasma no vuelve a producirse, pero ha dejado encendido el inextinguible deseo de la repetición. Como dice Georges Bataille : « La répétition est le lot de l'homme que ne meurt pas », y es con la repetición imaginaria como la vida se reinventa para perpetuarse¹.

MUNDO : TRANSGRESIÓN Y NEGACIÓN

En la realidad también se despliega la estrategia del exorcismo. Se trata de vivir la muerte, de ir a su encuentro para intentar conocer sus oscuros laberintos. El descenso al subsuelo de la casa, *catábasis* literaria y desafío físico, es otra forma de penetrar las entrañas de la muerte, de anticipar la tumba y volver de ella. Cuando el derrame seminal es reemplazado por la hemoptisis (su doble metafórico), otro doble, de carne y hueso esta vez, será devorado por la muerte para que el narrador viva : Manrique, el vecino de enfrente, aquel que agoniza frente a su ventana, gemelo especular y desventurado. El narrador vivirá también esa muerte por procuración, cuando las mujeres de la casa y las amigas de la madre reproduzcan en su cuarto de enfermo la velada fúnebre del otro, ante el cuerpo presente – aún vivo – del yo :

Ya está, me dije. Ya estamos todos, esto es mi entierro, mi funeral, mi muerte. Lo mío va a ser una cosa así, más o menos. Apenas hay diferencia. Mi muerte sólo será una invariante de la muerte de Manrique del Pazo. Me gustó esa frase y la anoté mentalmente, para pasarla luego al cuaderno de las décimas y las vitaminas. Luisa y Eugenia, arrodilladas junto a mí, me cogían cada una la mano de su lado, como mis ángeles custodios, como duplicaciones pecaminosas de mi madre.²

Cercado por una proliferación de reflejos entre los que el deseo circula sin saciarse nunca, amenazado por el hueco metafísico y por el vaciamiento físico, el narrador se siente atrapado en un relato que lo disuelve, en una representación que lo vampiriza :

Anocheada la tarde prematuramente, me puse la bata y anduve los pasillos, me enfriaba en todas partes, probé la habitación azul : demasiado espejo. El espejo me cazaba por todas partes, y yo huía aquella tarde en los espejos como ciertas reinas de cuento que, suprimiéndolos de su castillo, creen haber suprimido el tiempo, la edad.

Yo era un monarca de nada que quería suprimir la muerte.

Circulación del deseo, circulación de la muerte, circulación teatral en los espejos, en los que caben todos los fantasmas : los de los que han vivido y han muerto, como la tía Algadefina, los creados por la imaginación febril del enfermo, y que de pronto se materializan, hacen una entrada anacrónica de sobrevivientes, y legitiman la coherencia aleatoria de las historias inventadas, como el cadete, el rival, el hombre del pasado :

Volvíamos a vivir en el gran espejo inclinado, aquel altar del yo donde, de niño, hice votos de escritor, sobre la consola, y el uniforme podía de nuevo contra la translúcida bata (sólo membrana de bata, ya).³

Curioso « duelo » imaginario en el cual se actualiza el clásico motivo literario de las armas y las letras, pero teñido de ambigüedad sexual : el otrora representante del estereotipo viril uniformado se encuentra con el poeta canónico : joven, enfermo, lírico... y vestido con una bata femenina que pertenece a su madre. El narrador encarna a su manera el fantasma de la tía

¹ Georges BATAILLE, « Dossier de *L'érotisme* », in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 635.

² Francisco UMBRAL, op. cit., p. 177.

³ *Ibid.*, p. 113.

Algadefina (¿ tendríamos que pensar que el término metafórico utilizado para aludir a la levedad del tejido es ajeno a la configuración del erotismo dominante ?), y al mismo tiempo se distancia de ella y de su pretendiente gracias a la mediación del « yo » escritor, que los confunde en su juego de simulacros y traslaciones. Incluso el caballo mítico *cobra cuerpo*, y, colmo de la ironía, se llama Algadefín. El falo glorificado de las fantasías o los grabados es « recubierto » por el nombre femenino, como el narrador por la bata.

Humor, ironía, provocación : Umbral se traviste para desnudar mejor el contexto ideológico de una época, sus mitologías y sus inhibiciones consagradas. La transgresión de los códigos morales es sistemática : ya se trate de la cópula monstruosa e imaginaria entre el caballo y la tía Algadefina, de los pechos desnudos de Betsabé en el atrio de la catedral, o del sexo femenino de-velado en secreto a su demanda (el « don » de las bragas), se trata más de rasgar los tabúes que las virginidades. El desplazamiento, analizado por Freud como recurso clásico del lenguaje onírico, no sirve en este caso para trasladar un contenido simbólico, sino para potenciarlo. Si la penetración viril es llevada a su consagración hiperbólica por la transfiguración del hombre en caballo, si el atrio de la catedral alberga liturgias sexuales o el cine y la calle son los escenarios incongruentes de una entrega incondicional, en la que el pudor es sacrificado y la oferta simbólicamente accesible a todos, en cada caso caballo, catedral y espacio público sustituyen a los términos lógicos previsibles (hombre, cine, cuarto) e inscriben en el marco de los rituales codificados el escándalo de la perversión, la herejía y el sadismo. El erotismo es mediación, los cuerpos dispositivos intercambiables, y el verdadero objeto del deseo, esa especie de *más allá* metafísico, sigue siendo inaccesible. Porque los caminos de la sexualidad son desvíos, infinitas bifurcaciones que intentan esquivar la encrucijada de la enfermedad y de la muerte :

Tengo escrito que lo peor es la enfermedad de la enfermedad, lo que entonces llamábamos neurastenia [...] algo así como el miedo al miedo, que no es sólo físico, sino moral, porque el enfermo se avergüenza y autoculpa de sus enfermedades, cosa que sólo puedo explicarme por el miedo a la muerte, como todo el sentido/sentimiento de culpa que abrumba a la humanidad en general y en cada individuo : el sentido de culpa y las variadísimas expiaciones que a nosotros mismos nos imponemos, son el chantaje, la moneda, la respuesta frente al miedo a la muerte.¹

Ante la amenaza de extinción que pesa sobre el cuerpo y el *ánima*, el narrador elige el gesto subversivo, transfiere el castigo, y ejerce sobre las mujeres que le rodean el poder arbitrario de una voluntad que esconde su inanidad tras el simulacro de la omnipotencia. Betsabé es la víctima de un ritual perverso que le hace expiar su plenitud vital. La sangre menstrual, sangre de la vida, se opone a la hemoptisis, sangre de la muerte. Humillar a Betsabé es una vana tentativa de paliar esa distancia sin remedio (desvalorizar su feminidad fecunda) y al mismo tiempo de negarse a toda transfusión simbólica :

Mares y mares de sangre, la idea del hijo, de los hijos, las esclusas de la vida abiertas de par en par, esperándome a mí, débil, enfermo, cansado, lleno de flojas fantasías sexuales (la tía Algadefina, el ánima del Purgatorio), que me agotaban.²

La negación trasciende, una vez más, el cuerpo concreto y pletórico de Betsabé, y remite tanto a la recusación de un destino predeterminado, católico, pueblerino y pequeño burgués, como a la consagración del imaginario por oposición a lo real. La opción del narrador se sitúa sistemáticamente en el ámbito fantasmático : los escarceos sexuales con las mujeres de su misma clase social que lo visitan pueden ser más o menos osados, pero las cópulas sólo tienen

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Ibid.*, p. 193.

lugar sea con las mujeres imaginarias, sea con la(s) indiscernible(s) criada(s) del cuarto de la plancha, no identificadas, y casi tan irreales como la tía muerta o el ánima que desciende del Purgatorio, con la cual se confunden. Ambas, por otra parte, se hallan « recortadas » en una especie de coagulación icónica : la foto o el cuadro, y deben ser extraídas de ese espacio de la representación, de la pasividad asignada a su género, para ser animadas por el imaginario e investidas de una iniciativa masculina, es decir, para ser liberadas de sus hipocresías (Eugenia), de sus máscaras (Luisa) o de sus cálculos matrimoniales (Betsabé). Besos edípicos, masturbaciones sacrílegas o humillaciones consentidas trazan la figura de una sexualidad desviada, incompleta e inhibida, de la « frustración » femenina :

¿ Por qué todas arden en un pecado, en un secreto, una contradicción o una insatisfacción ? ¿ Son todas ánimas del Purgatorio, y no sólo la del cuadro y el cuarto de la plancha ?¹

Frente a esas mujeres de carne y hueso que entregan fragmentos de su cuerpo (la boca, la mano) o retazos de sus prendas interiores (mediación de la mediación), las mujeres fantasmáticas desbordan las prohibiciones, poseen antes de ser poseídas, « cabalgan a un hombre », invierten los términos paradigmáticos de las prácticas admitidas, se liberan de la muerte (Algadefina), del castigo (el ánima), de la servidumbre (las criadas). El narrador es así « deshumanizado » o « infantilizado » por el coito, transfigurado. Todos los contenidos simbólicos son convocados y sujetos a deslizamiento semántico :

Pero la mujer a oscuras, doblada sobre mí, como cuando el jinete pega la cara al cuello del caballo, enjambraba en su silencio suavísimos rumores, palabras que no eran palabras, murmullos de la infancia o del orgasmo, dichos a un niño, o sólo al hombre añorado en la cópula.²

A la potencia mítica del falo sucede el poder mítico de la Mujer/Madre, pero también la « espiritualización » de las criadas, cuerpo de las ánimas. El vértigo de la sexualidad y el vértigo de la muerte se suman y se consuman : el deseo de la una dibuja la silueta de la otra, y en el anegamiento metafórico se presiente el abismo del no ser :

[...] ahora sabía que me llevaba la huída de doña Hungría, el instinto del calor y, quizás, un último deseo suicida y cobarde de hundirme en el sexo, la tiniebla y la muerte (carácter misterioso de aquella planchadora del más allá), como esos niños que se abrazan a las piernas del ogro del bosque para no verle la cara y la barba.³

La teorización de Bataille completa y precisa esas relaciones entre el sexo, el miedo y la muerte :

Il n'est pas de sentiment qui jette dans l'exubérance avec plus de force que celui du néant. Mais en rien l'exubérance n'est l'anéantissement ; c'est le dépassement de l'attitude atterrée, c'est la transgression.⁴

La transgresión, figura que se repite hasta la saturación, se instaura así como la norma que rige la gramática textual. Recluído en su cuarto de enfermo como en una celda de clausura, acechado por las imágenes de las muertas y de las santas, acosado por los deseos y los remordimientos de las vivas, el narrador asume su papel de *metteur en scène* de un doble drama : el de la sexualidad, el de la agonía, pero también el de la libertad. Como ya señalara Roland Barthes, y aunque el universo umbraliano difiere esencialmente del de Sade, « Ici comme

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *Ibid.*, p. 146.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ Georges BATAILLE, *L'érotisme, in Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 72.

ailleurs, c'est la clôture qui permet le système, c'est-à-dire l'imagination »¹. Sistema que no acaba de expandirse, trazando una serie de círculos concéntricos que multiplican los espacios de representación, los reflejos : de las fotos o los cuadros a los espejos, de una mujer a la otra, del muerto que entierran al muerto/vivo que velan, de la madre ausente a las múltiples madres que se suceden para significarla, de la vida a la imaginación y de la imaginación a « los borradores silvestres »²... El dispositivo textual se vuelve insensiblemente sistema productivo. Un doble sacrificio será necesario para liberar definitivamente las fuerzas de la vida y las de la escritura : el don de Betsabé, la violación de Colombina. La humillación infligida a la adolescente virginal es equivalente a la mentira con la que se ha velado su pubertad, y la demanda del de-velamiento secreto de su sexo aparece como una respuesta irónica, estilizada y perversa a ese ocultamiento. Pero al mismo tiempo hay un objeto transmitido, una prueba de la madurez sexual y de la mácula, que equipara las huellas de la tisis en el pañuelo y las huellas de la sangre menstrual en la braga. Según Georges Bataille : « De lui-même le sang est signe de violence. Le liquide menstruel a de plus le sens de l'activité sexuelle et de la souillure qui en émane [...] »³. Betsabé ha sido transfigurada por su confesión : se ha convertido en el estereotipo mismo de la mujer fértil, concreta, ofertada en el mercado matrimonial ; ha dejado de ser un soporte para la construcción imaginaria al deponer todo misterio. El simulacro de desnudamiento (que, por otra parte, *no se refleja en el espejo* aunque se realice frente a él, en el mismo lugar en el que se reflejaran todas las otras mujeres) es una violencia moral que se basa en un pacto imposible (« Prométeme que no miras »⁴), y que rubrica la expulsión de Betsabé del universo de la literatura y del imaginario erótico, pero también el agotamiento del juego sustitutivo : « Tuve cansancio de mí , me acerqué al mirador, envuelto en la bata, y dejé caer la braga en el negror vertical de la noche »⁵. El ritmo biológico no sólo ha propulsado a Betsabé hacia un futuro con el que el narrador no puede identificarse, sino que lo ha privado de su poder de inventarla. La próxima alusión aparecerá en la carta a la madre, y resume la irremediable banalización : « Betsabé lleva cuatro años menstruando. Y decían que era una niña. Una vaca es lo que es »⁶.

Al borramiento de Betsabé como objeto de deseo y a su « ejecución » sacrificial sigue la violación catártica de la Colombina, culminación irrisoria y delirante de un deseo que ya no encuentra su objeto : « Mi pene penetrativo dejó como la huella de un sexo donde no lo había »⁷. La cópula con la muñeca de aserrín, orgía de la impotencia, remite a la propia soledad, que ninguno de los recursos imaginarios habituales puede colmar. Ni las láminas pornográficas, ni las visitas intermitentes, ni la imagen de doña Hungría, Madre/Muerte que amenaza devorarlo, bastan ya para poblar el santuario de una agonía diferida.

¹ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 23.

² Francisco UMBRAL, *op. cit.*, p. 192.

³ Georges BATAILLE, *L'érotisme*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 56.

⁴ Francisco UMBRAL, *op. cit.*, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ *Ibid.*, p. 198.

Una última instancia emerge como espacio de contención y de sublimación al mismo tiempo, una instancia que puede simbólicamente detener el fluir del tiempo, interponer una mediación entre el ser y el verse, entre el yo y los otros, sin renunciar ni a la subjetividad ni al objeto : el cuaderno, la escritura. Diario de la enfermedad, poemas secretos, confesiones eróticas, huellas de papel... El narrador escribe a la madre lejana una carta/confesión que es a la vez una reescritura de la novela, en la medida en que caen las máscaras y caducan los subterfugios sustitutivos. En el momento en que el enfermo ha decidido « volver a la vida », el desplazamiento simbólico cede doblemente a la « verdad » referencial de la ficción (¿ de la autobiografía ?) e instaura un nuevo juego especular. En la carta a la madre se dice : « [...] he buscado por los roperos y los baúles cosas *tuyas*, fotos y vestidos de cuando *salías* con los cadetes »¹, y esa utilización de los posesivos *destituye* a la tía Algadefina, la devuelve a su muerte abstracta. La segunda confesión está dirigida al lector, y en ella el narrador utiliza el esquema freudiano para proporcionar una explicación psicoanalítica en regla del texto que la precede :

Sólo escribiendo las cosas se entera uno de lo que piensa sobre ellas. En esa carta a mi madre [...] comprendí, mientras la redactaba, que lo de la tía Algadefina no había sido sino una coartada inconsciente para desear abiertamente a mamá, para liberar mi amor por ella.²

Falsa ingenuidad, perspectiva temporal artificiosa o auto-confesión, la legitimación final del deseo incestuoso por la vía de la teoría psicoanalítica más canónica no deja de insinuarse como un guiño irónico, sobre todo cuando el narrador actual parece afirmar su toma de distancia crítica con respecto a la práctica interpretativa de la juventud. El paradigma teórico es así develado en su función de hipertexto referencial consciente, que encauza el discurso y lo justifica.

¹ *Ibid.*, p. 201. El subrayado es nuestro.

² *Ibid.*, p. 203.

Pero al mismo tiempo sus efectos son objeto de representación en el relato, que opera una mimesis de la des-inhibición terapéutica : después de la interpretación que verbaliza la relación prohibida y da un nombre al trauma inicial, el narrador se « cura ». Liberado de la obligación de construir fantasmas, los desplazamientos sucesivos se anulan y la conciencia afronta al objeto de deseo devolviéndole su propio lugar en la configuración simbólica. Si la tía Algadefina ha sido destituida de su función : « Había salido de casa con una última mirada al retrato de la tía Algadefina, que volvía a ser el retrato inexpresivo de toda la vida »¹, a la Madre le ha sido restituida en su significación plena : « Me consideraba ‘curado’ de aquello [...] mas para entrar en mayor mal : el reconocimiento explícito del amor por mi madre... »². Liberado de la clausura, liberado del simulacro, el narrador *vuelve a la vida*, pero su resurrección simbólica no respeta los términos de la *maduración* psicológica : deseo y realidad no han hallado una forma objetiva de conciliación (superación del complejo de Edipo) sino una forma poética de regresión. El relato se cierra con la doble figura de la infancia y de la literatura, es decir, con la reivindicación del imaginario.

La carta íntima a la madre y el libro que leemos se extraen así al tiempo, se depositan en el espejo opaco, sin fondo, del lenguaje. Allí donde, para verlos, tenemos que vernos.

María Angélica SEMILLA DURÁN

Université Lumière-Lyon II

¹ *Ibid.*, p. 206.

² *Idem.*

POÉTIQUE DU DÉSIR SELON THÉRÈSE D'AVILA ET JEAN DE LA CROIX

[...] le désir est un feu qui consume l'âme.

Julien Green, *Ce qui reste de jour*

Journal, 1966-1972)

Les mystiques sont d'une grande audace.
Ils savent et disent que ce qu'ils désirent
c'est l'impossible.

Joseph Beaudé, *La Mystique*

Dans l'expérience mystique, telle que l'évoquent les écrits de sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) et de saint Jean de la Croix (1542-1591), la source et la finalité du désir se confondent dans l'Autre, sans nom et sans visage, d'où il émane et auquel il aspire :

Par-delà tout sujet apparemment déterminé se profile la cause infinie et incompréhensible du désir – ce que Descartes appelle « Dieu » et que Lacan nomme « le grand Autre » –, cause dont tout attrait provient et à laquelle tout élan se rapporte.¹

Pour les deux mystiques castillans, la cause du désir n'est autre que le Dieu qui se révèle dans la Bible, et qui inspire toute leur destinée.

Le sujet (l'âme) et l'Objet (Dieu), qui tendent réciproquement vers l'union et la transformation de l'un dans l'Autre, expriment et manifestent que cette aventure spirituelle, singulière et exceptionnelle, est toujours une expérience limite de l'altérité.

Thérèse d'Avila, dans les « Cinquièmes demeures » du *Château intérieur*, s'adressant aux religieuses du Carmel, évoque le don que Dieu fait et ne cesse de faire à l'âme pour que celle-ci se reconnaisse comme sienne :

Pues veis aquí, hermanas, lo que nuestro Dios hace aquí para que esta alma ya se conozca por suya : da de lo que tiene, que es lo que tuvo su Hijo en esta vida ; no nos puede hacer mayor merced.²

S'inspirant d'un verset de l'Évangile de Luc, elle cite les paroles du Christ, qui n'aspire qu'à donner sa vie pour le salut de l'âme :

¿ Quién más debía querer salir de esta vida ? Y así lo dijo Su Majestad en la Cena :

*Con deseo he deseado.*³

En écho au désir de Dieu le Père, le *désir* est ainsi mis au cœur de la mission du Fils, comme Thérèse d'Avila le met fortement en relief dans le dialogue imaginaire qu'elle engage aussitôt avec l'auteur de cette proclamation évangélique :

Pues ¿ cómo, Señor, no se os puso delante la trabajosa muerte que habéis de morir tan penosa y espantosa ?

¹ Baldine SAINT-GIRONS, « Désir et besoin », Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1989, tome 7, p. 267-269.

² THÉRÈSE D'AVILA, *Castillo interior, Obras completas*, 7^a edición preparada por Tomás ÁLVAREZ, Burgos, Ed. Monte Carmelo, 1994, p. 709.

³ « Et ait illis: Desiderio desideravi hoc pascha manducare vobiscum, antequam patiar », *Biblia vulgata*, Madrid, 1982, *Evangelium secundum Lucam*, 22, 15. THÉRÈSE D'AVILA, *Obras completas, op. cit.*, p. 709.

– No ; porque el grande amor que tengo y *deseo* de que se salven las almas sobrepuja sin comparación a esas penas...¹

Dans toute expérience d'amour mystique le *désir* de l'Autre est premier. Tout autant que Thérèse d'Avila, Jean de la Croix, avec insistance, témoigne que c'est toujours à l'initiative de Dieu que l'âme correspond ; il en prend pour exemple un extrait du *Cantique des cantiques* – sa principale source d'inspiration –, qu'il commente aussitôt :

Levántate, date priesa, amiga mía, y ven, paloma mía ; en los agujeros de la piedra, en la caverna de la cerca, muéstrame tu rostro, suene tu voz en mis oídos (2, 13-14). Los oídos de Dios significan aquí los deseos que tiene Dios de que el alma le dé esta voz de jubilación perfecta. La cual voz, para que sea perfecta, pide el Esposo que la dé y suene en las cavernas de la piedra, esto es, en la transformación que dijimos de los misterios de Cristo.²

Le désir de l'un est le désir de l'Autre³. Il est une exigence impérieuse d'altérité, comme le montre clairement Denis Vasse :

[...] le *désir* fait peur lorsque, au lieu d'être *re-posé* par lui en l'Autre comme en sa source, le sujet naissant se trouve propulsé dans le vertige d'une jouissance sans limites, sans parole. Il est entraîné dans la confiscation d'un plaisir à mort qui va jusqu'à l'annulation du *désir*.⁴

Dans les *Cuatro avisos a un religioso*, Jean de la Croix insiste sur cette nécessité pour la vie spirituelle d'entretenir, dans toutes les circonstances de la vie quotidienne, cette aspiration à Dieu, qui est toujours réponse au *désir* de Dieu :

Ahora coma, beba, o hable con seglares, o haga cualquier cosa, siempre ande *deseando* a Dios y aficionando a él su corazón, que es cosa necesaria para la soledad interior...⁵

Cet avis se fonde sur l'intuition aiguë que l'élan du *désir* est la condition indispensable pour la possession de l'objet désiré : « [...] el *deseo* de Dios es disposición para unirse con Dios »⁶. Davantage : si le *désir* est grand, il possède déjà son objet :

Pero, ¡ válgame Dios !, pues que es verdad que cuando el alma *desea* a Dios con entera verdad tiene ya al que ama [...] Y así, parece que, si el alma cuanto más *desea* a Dios más le posee, y la posesión de Dios da deleite y hartura al alma – como los ángeles, que estando cumpliendo su *deseo* en la posesión se deleitan, estando siempre hartando su alma con el apetito sin fastidio de hartura ; por lo cual, porque no hay fastidio, siempre *desean*, y porque hay posesión no penan –, tanto más de hartura y deleite había el alma de sentir aquí en este *deseo* cuanto mayor es el *deseo*, pues tanto más tiene a Dios, y no de dolor y pena.⁷

Désir de l'âme, *désir* de Dieu : cette célébration du *désir* est aussi fervente et permanente dans les écrits de Thérèse d'Avila. Dans les « Cinquièmes demeures » du *Château intérieur*, elle évoque le *désir* qui pousse l'âme, *gusano feo* appelé à devenir *una mariposica blanca* :

¹ THÉRÈSE D'AVILA, *idem*. Toutes les occurrences du mot *deseo*, ou des termes évoquant le champ sémantique du désir, seront ainsi signalées en italiques.

² JEAN DE LA CROIX, CB 39, 9, *Obras completas*, 3^a edición preparada por José Vicente RODRÍGUEZ y Federico RUIZ SALVADOR, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988, p. 348.

³ Cf. la célèbre formule de Jacques LACAN : « [...] le désir de l'homme est le désir de l'Autre », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 628.

⁴ Denis VASSE, *La dérision ou la joie. La question de la jouissance*, Paris, Seuil, 2004, p. 51.

⁵ JEAN DE LA CROIX, *Cuatro avisos a un religioso*, 9, *Obras completas*, op. cit., p. 120.

⁶ *Ibid*, LB 3, 26, p. 822.

⁷ *Ibid*, LB 3, 23, p. 820.

No sabe de dónde pudo merecer tanto bien [...] ; vese con un *deseo* de alabar al Señor, que se querría deshacer, y de morir por Él mil muertes. Luego le comienza a tener de padecer grandes trabajos, sin poder hacer otra cosa. Los *deseos* de penitencia grandísimos, el de soledad, el de que todos conociesen a Dios...¹

Plus l'âme progresse, de demeure en demeure, plus le *désir* s'accroît, au point de devenir intolérable : « [...] se está deshaciendo de *deseo* y no sabe qué pedir, porque claramente le parece que está con ella su Dios »². Ambivalence du *désir* : mortifère ou savoureux, l'âme ressent intensément ces alternances :

También suele nuestro Señor tener otras maneras de despertar el alma : que a deshora, estando rezando vocalmente y con descuido de cosa interior, parece viene una inflamación deleitosa [...] el Esposo mueve un *deseo* sabroso de gozar el alma de Él [...] mas aquí no hay cosa que dé pena, ni los *deseos* mismos de gozar a Dios son penosos...³

Cependant, plus l'âme s'approche de Dieu, plus elle en perçoit l'infinie grandeur, plus son *désir* en devient douloureux :

[...] como va conociendo más y más las grandezas de su Dios y se ve estar tan ausente y apartada de gozarle, crece mucho más el *deseo* [...] y viene en estos años creciendo poco a poco este *deseo* de manera que la llega a tan gran pena como ahora diré.⁴

Cette dramaturgie violente et passionnée du *désir*, telle que la décrit Thérèse d'Avila, ne manque pas d'avoir ses effets dans le corps qui s'éprouve comme transpercé par une flèche de feu, écartelé, sur le point de mourir⁵. Mais quand l'âme parvient dans la Septième demeure, où les trois personnes de la Trinité se manifestent à elle et lui parlent, elle s'apaise ; le *désir* de mourir, éprouvé naguère, laisse place au *désir* de se mettre au service de l'Objet désiré⁶.

L'APPEL DU DÉSIR

Le propre du *désir* – « l'appétit de ce qui plaît », selon la formule aristotélicienne – est l'insatisfaction qui l'informe toujours. Distinct du besoin et de la demande, prenant racine dans la frustration, il concerne la part inconsciente du sujet à la poursuite d'un objet qui toujours se dérobe :

¿ Adónde te escondiste

Amado, y me dejaste con gemido ?⁷

Le cri de désespoir que lance l'Épouse à l'Absent, par lequel débute le *Cantique spirituel* de Jean de la Croix, se répercute à l'infini. L'âme *désire* sans limites. Plus elle goûte aux faveurs divines, plus son *désir* est douloureux : « Aunque haya muchos años que reciba estos favores, – écrit Thérèse d'Avila – siempre gime y anda llorosa, porque de cada uno de ellos le

¹ THÉRÈSE D'AVILA, M5 2, 7, *Obras completas, op. cit.*, p. 705-706.

² *Ibid*, M6 2, 4, p. 733.

³ *Ibid*, M6 2, 8, p. 736.

⁴ *Ibid*, M6 11, 1, p. 792.

⁵ *Ibid*, M6 11, 2-3-4, p. 792-794.

⁶ « Lo que más me espanta de todo, es que ya habéis visto los trabajos y afflicciones que [las almas] han tenido por morirse, por gozar de nuestro Señor, ahora es tan grande el *deseo* que tienen de servirle [...] que no sólo no *desean* morirse, mas vivir muy muchos años padeciendo grandísimos trabajos, por si pudiesen que fuese el Señor alabado por ellos... », *ibid*, M7 3, 6, p. 812.

⁷ JEAN DE LA CROIX, *Cántico espiritual, Obras completas, op. cit.*, p. 60.

queda mayor dolor »¹. L'Épouse du *Cantique spirituel* de Jean de la Croix exprime cette quête anxieuse :

¡ Oh prado de verduras
de flores esmaltado,
decid si por vosotros ha pasado !²

Dans « les lamentations de l'exil » (*Ayes del destierro*) de Thérèse d'Avila – une glose d'*arte menor* –, les deux derniers vers du texte initial (ou *cabeza*), repris en refrain tout au long des douze strophes de la composition, disent l'essence même du *désir* mystique, mourir pour atteindre l'objet désiré :

¡ *Cuán triste es Dios mío,
la vida sin ti !*
*Ansiosa de verte,
deseo morir.*

[...]

Lúgubre es la vida,
amarga en extremo ;
que no vive el alma
que está de ti lejos.

¡ Oh dulce bien mío,
que soy infeliz !

*Ansiosa de verte,
deseo morir.*

[...]

Mi alma afligida
gime y desfallece.

¡ Ay ! ¿ quién de su amado
puede estar ausente ?

Acabe ya, acabe
aqueste sufrir.

*Ansiosa de verte,
deseo morir.*

[...]

En vano mi alma
te busca oh mi dueño ;
Tú, siempre invisible,
no alivias su *anhelo*.

¡ Ay ! esto la inflama,
hasta prorrumpir :

¹ THÉRÈSE D'AVILA, M6 11, 1, *Obras completas, op. cit.*, p. 792.

² JEAN DE LA CROIX, Cántico espiritual, *Obras completas, op. cit.*, p. 60.

*Ansiosa de verte,
deseo morir.*¹

Une phénoménologie du *désir* se dégage ainsi de la « bienheureuse aventure » (*dichosa ventura*) que constitue, selon Jean de la Croix l'expérience mystique, où le sentiment de déréliction semble l'emporter sur la joie de l'union. Le *désir* est une blessure que seul l'Absent pourrait guérir :

*¿ Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste ?*²

Par une image magnifique, Thérèse d'Avila fait écho à cette blessure :

*Hirióme con una flecha
enherbolada de amor,
y mi alma quedó hecha
una con su Criador.*³

Otras veces parece que esta herida de amor sale de lo íntimo del alma. Los efectos son grandes, y cuando el Señor no lo da, no hay remedio aunque más se procure, ni tampoco dejarlo de tener cuando Él es servido de darlo.⁴

Le *désir* est souffrance, et *désir* de souffrir toujours davantage : « Desde que tuvo cosas sobrenaturales [...] casi ordinario traía grandes *deseos* de padecer »⁵. Dans le *désir*, tendresse et larmes se confondent : « El ordinario ímpetu es que viene este *deseo* de servir a Dios con una gran ternura y lágrimas por salir de este destierro »⁶.

Le *désir* est une brûlure d'amour :

*En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada.*⁷

*Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro.*⁸

Le *désir* est un tourment délicieux :

¹ THÉRÈSE D'AVILA, *Poesías, Obras completas, op. cit.*, p. 1331-1332.

² JEAN DE LA CROIX, CA, str. 9, *Obras completas, op. cit.*, p. 62.

³ THÉRÈSE D'AVILA, *Poesías 3, Obras completas, op. cit.*, p. 1329.

⁴ *Ibid.*, Relaciones 5, 18, p. 1134.

⁵ *Ibid.*, R4b, 14, p. 1123.

⁶ *Ibid.*, R5, 16, p. 1134.

⁷ JEAN DE LA CROIX, *Noche oscura*, str. 1, *Obras completas, op. cit.*, p. 73.

⁸ *Ibid.*, Llama de amor viva, str. 1, p. 76.

De estas mercedes tan grandes queda el alma tan *deseosa* de gozar del todo al que se las hace, que vive con harto tormento, aunque sabroso ; unas *ansias* grandísimas de morirse...¹

Le *désir* concilie ainsi des impressions contradictoires :

¡ Oh cauterio suave !

¡ Oh regalada llaga !²

Le *désir* est une soif :

Aquesta viva fuente que deseo

en este pan de vida yo la veo

aunque es de noche.³

Le *désir* est une faim de Dieu : « [...] aquella hambre que tuvo nuestro padre Elías de la honra de su Dios y tuvo Santo Domingo y San Francisco de allegar almas para que fuese alabado... »⁴

Le *désir* est une mort, une aspiration à la mort :

Vivo sin vivir en mí,

y tan alta vida espero

que muero porque no muero.

[...]

¡ Ay, qué larga es esta vida !

¡ Qué duros estos destierros,

esta cárcel, estos hierros

en que el alma está metida !

Sólo esperar la salida

me causa dolor tan fiero

que muero porque no muero.⁵

La *letrilla* de cette poésie de Thérèse d'Avila inspira aussi, à la même époque (vers 1572), la glose de Jean de la Croix où s'exprime la même souffrance de l'âme possédée par le *désir* de jouir de Dieu :

¡ Sácame de aquesta muerte,

mi Dios, y dame la vida ;

no me tengas impedida

en este lazo tan fuerte ;

mira que peno por verte

¹ THÉRÈSE D'AVILA, M6 6, 1, *Obras completas, op. cit.*, p. 759.

² JEAN DE LA CROIX, *Llama de amor viva*, str. 3, *Obras completas, op. cit.*, p. 76.

³ *Ibid.*, *Qué bien sé yo la fonte*, str. 11, p. 73.

⁴ THÉRÈSE D'AVILA, *Castillo interior, Séptimas Moradas*, 4, 11, *Obras completas, op. cit.*, p. 823.

⁵ *Ibid.*, *Poesías* 1, p. 1324.

y mi mal es tan entero
que muero porque no muero !¹

Le *désir* est un tourment qui brise le corps au point de presque le détruire. Se référant de manière anonyme, comme elle a coutume de le faire, à sa propre personne, Thérèse d'Avila, si sensible aux interactions exacerbées entre le psychisme et le corps, décrit ainsi cet état :

Yo vi una persona así, que verdaderamente pensé que se moría, y no era mucha maravilla, porque, cierto, es gran peligro de muerte. Y así, aunque dure poco, deja el cuerpo muy desconyuntado, y en aquella sazón los pulsos tienen tan abiertos como si el alma quisiese ya dar a Dios, que no es menos ; porque el calor natural falta y le abraza de manera que con otro poquito más hubiera cumplídole Dios sus *deseos*.²

Cette description se poursuit par l'évocation d'une singulière torture : « [...] vese como una persona colgada, que no asienta en cosa de la tierra, ni al cielo puede subir... »³.

Les représentations du *désir* hantent l'imaginaire mystique ; pour Jean de la Croix, il est pareil à un feu qui le dévore :

Sin arrimo y con arrimo,
sin luz y a oscuras viviendo
todo me voy consumiendo.⁴

Appréhendé en son essence même, le *désir* est comme la voix, aux sonorités brisées et incompréhensibles, des messagers de l'Absent *désiré*, toujours présent, toujours absent :

[...] y *déjame muriendo*
un no sé qué que quedan balbuciendo.⁵

LEXIQUE DU DÉSIR

Le champ sémantique du *désir*, selon l'infinie variété de ses modalités, se déploie largement, du pur à l'impur. Dans les « Sixièmes Demeures », selon Thérèse d'Avila, « está el alma *deseando* emplearse toda en amor y querría no entender en otra cosa, mas no podrá aunque quiera »⁶. Dans les « Septièmes Demeures », elle ressent, plus violemment encore, « los *deseos* de gozar de Dios y *desear* salir de este desierto »⁷. *Apetecer* (2), *intentar* (7), *pretender* (123), *querer* (3352), *codiciar* (3) : ces verbes expriment des variantes, ou des nuances, auxquelles correspondent beaucoup de substantifs différents, qui traduisent les états d'âme multiples éprouvés tout au long de l'aventure mystique : *anhelo* (2), *ansia* (20), *querer* (12), *codicia* (3), *encendimiento* (1), *gana* (189), *hervor* (22), *inflamación* (4), *inflamamiento* (1), *sed* (45), *inclinación* (11)⁸.

¹ JEAN DE LA CROIX, *Poesías VIII, Obras completas, op. cit.*, p. 78.

² THÉRÈSE D'AVILA, M6 11, 4, *Obras completas, op. cit.*, p. 494.

³ *Ibid.*, M6 11, 5, p. 794.

⁴ JEAN DE LA CROIX, *Poesías XI, Glosa « a lo divino », Obras completas, op. cit.*, p. 81.

⁵ *Ibid.*, Cántico espiritual, str. 7, p. 62.

⁶ THÉRÈSE D'AVILA, M6 7, 8, *Obras completas, op. cit.*, p. 770.

⁷ *Ibid.*, M7 3, 7, p. 813.

⁸ Cf. *Concordancias de los escritos de Santa Teresa de Jesús*, édition préparada por Juan Luis Astigarraga, Roma, Ed. O.C.D., 2000. Chaque mot est accompagné, entre parenthèses, du nombre de ses occurrences.

Tous ces vocables, abondamment employés par Thérèse d'Avila, signifient bien combien l'intensité de l'*aspiration* au divin subit de variations, et combien le voyage de l'âme vers l'Objet *désiré* est mouvementé.

Dans l'univers mental de Jean de la Croix, le *désir* mystique se décline selon une gamme aussi diverse et nuancée¹. Comme chez Thérèse d'Avila, l'*aspiration* de l'âme vers le divin s'exprime sur le mode des sensations ou des besoins du corps. L'âme mystique est affamée et altérée de Dieu. C'est ainsi que les « cavernes » des puissances de l'âme :

[...] cuando están vacías y limpias es intolerable la sed y hambre del sentido espiritual ; porque como son profundos los estómagos de estas cavernas, profundamente penan, porque el manjar que echan menos también es profundo, que, como digo, es Dios.²

Sed (45), *sediento* (4), *hambre* (33), *hambriento* (7) : « soif de Dieu », « faim de Dieu » : ces métaphores expriment de façon insistante l'engagement de tout l'être dans ce *désir* – *deseo* (154), *desear* (276) – qui revêt des aspects variés, tels que la cupidité – *codicia* (34), *codiciar* (21) : « [...] no se puede creer cuán vehemente sea la *codicia* y pena que el alma siente cuando ve que se va llegando cerca de gustar aquel bien y no se le dan »³ –, la sollicitation ou la requête – *pretensión* (26), *pretender* (69) : « [...] aquella luz es la guía y medio de su *pretensión*, que es la unión de Dios »⁴. Dans le poème des *Chants de l'épouse*, emportée par l'exultation de l'union d'amour qui se renouvelle et se prolonge à l'infini en une « flamme qui consume et ne fait point de mal », la *Amada*, sans équivoque, s'adressant à l'Époux, exprime son *désir* :

*Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía [...]*⁵

Le commentaire (*declaración*) de ces deux vers met parfaitement en lumière l'objet de cette quête, qui ne cesse jamais d'être rassasiée :

Esta *pretensión* es la igualdad de amor que siempre el alma natural y sobrenaturalmente *desea*⁶, porque el amante no puede estar satisfecho si no siente que ama cuanto es amado. Y como ve el alma la verdad de la inmensidad con que Dios la ama, no quiere ella amarle altamente y perfectamente, y para esto *desea* la actual transformación...⁷

Ni Thérèse d'Avila, ni Jean de la Croix n'utilisent le mot *afán*, qui exprime l'ardeur ou la violence passionnée du *désir*. Dans un registre plus spirituel ou moins sensuel, *anhelo* signifie la véhémence du *désir*. Thérèse d'Avila n'utilise ce mot qu'une seule fois, dans l'une de ses poésies :

*En vano mi alma
te busca, ¡ oh mi dueño !*

¹ Cf. *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, edición preparada por Juan Luis Astigarraga, Roma, Teresianum, 1990.

² JEAN DE LA CROIX, *Llama de amor viva* B 3, 18, *Obras completas, op. cit.*, p. 819.

³ *Ibid.*, *Cántico espiritual* A 37, 2, p. 970-971.

⁴ *Ibid.*, *Subida del Monte Carmelo* 2S 7, 12, p. 227.

⁵ *Ibid.*, CA str. 37, p. 70.

⁶ Ce mot est remplacé par « *apetece* » dans la version du *Cántico* B, *ibid.*, p. 741.

⁷ *Ibid.*, *Cántico espiritual* A 37, 2, p. 974.

*Tú, siempre invisible,
no alivias su anhelo.*¹

Le verbe correspondant, *anhelar*, ne figure pas dans le lexique de Thérèse d'Avila. Jean de la Croix n'utilise ce verbe qu'une seule fois, dans l'une des quelques lettres qui ont pu être conservées de sa correspondance². Au mois de juin 1590, il écrit, pour la consoler et la conseiller, à la Mère Leonor de San Gabriel, carmélite, sous-prieure du couvent de Cordoue :

Tenga ánimo, mi hija, y dese mucho a la oración, olvidando eso y esotro, que, al fin, no tenemos otro bien ni arraigo ni consuelo sino éste, que, después que lo habemos dejado todo por Dios, es justo que no *anhelemos* arrimo ni consuelo en cosa sino de él.³

Ansia (91), désir mêlé d'angoisse ou d'anxiété, est un mot important pour Jean de la Croix. Il apparaît dès le début de l'aventure nocturne de la *Amada* partie à la poursuite de son amant :

*En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
¡ oh dichosa ventura !
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.*⁴

Le syntagme *ansias de amor* revient, à plusieurs reprises, sous sa plume, pour exprimer l'élan de l'âme mystique vers son Objet d'amour. Thérèse d'Avila emploie aussi ce mot, *ansia* (20), dans un sens analogue. Dans le livre de sa vie, elle écrit ainsi : « Todo se me olvidaba con aquella *ansia* de ver a Dios »⁵.

Dans un registre plus atténué de l'émotion, *gana* (62) manifeste davantage une velléité, ou une envie, qui reste loin encore de s'accomplir : « A todos los demás tienen por muy mejores y les suelen tener una santa envidia con *gana* de servir a Dios como ellos »⁶. *Afición* (76) peut avoir aussi un sens spirituel selon l'objet auquel ce terme s'applique : « [...] cuanto más va, más [se] va viendo el alma *aficionada* e inflamada en amor de Dios, sin saber ni entender cómo y de dónde le nace el tan fino amor y *afición* »⁷.

IMPERFECTIONS ET DÉVIATIONS DU DÉSIR

Le *désir* mystique authentique est ainsi défini par Jean de la Croix : « [...] es vía que guía y lleva al alma a las perfecciones de la unión de Dios »⁸. Mais le *désir* est souvent dévié de la

¹ THÉRÈSE D'AVILA, Poesías 7, Ayes del destierro, Obras completas, op. cit., p. 1333.

² Seulement trente-trois lettres, ou fragments de lettres, sont conservées de la correspondance de Jean de la Croix, qui dut être beaucoup plus abondante. Cf. *Epistolario*, in JEAN DE LA CROIX, *Obras completas*, op. cit., p. 1055- 1098.

³ *Ibid.*, p. 1082.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ THÉRÈSE D'AVILA, *Libro de la vida*, 20, 13, *Obras completas*, op. cit., p. 172.

⁶ JEAN DE LA CROIX, *Noche oscura*, 1N 2, 6, *Obras completas*, op. cit., p. 443.

⁷ *Ibid.*, 11, 1, p. 464.

⁸ *Ibid.*, 2, 17, 7, p. 524.

finalité qui lui est, pour ainsi dire, consubstantielle : la rencontre de l'Autre où le *désir* s'abîme.

Désirer l'impossible est notamment une modalité masquée de ce dévoiement qui, pour Thérèse d'Avila, peut être l'œuvre du démon, toujours présent dans son paysage intellectuel :

[...] ya os dije en otra parte que algunas veces nos pone el demonio *deseos* grandes, porque no echemos mano de lo que tenemos a mano para servir nuestro Señor en cosas posibles y quedemos contentas con haber *deseado* las imposibles.¹

Mettant en garde ses religieuses envers les ruses du démon, elle leur rappelle la doctrine évangélique : « Entendamos, hijas mías, que la perfección verdadera es amor del Dios y del prójimo »². Telle doit être leur seul *désir* : « [...] pues no está la perfección en los gustos, sino en quien ama más »³. Dans la satisfaction même de ce *désir* de perfection, il convient de ne pas confondre les « contentements » (*contentos*), qui procèdent de la nature humaine, et les « goûts » (*gustos*), qui proviennent de Dieu⁴.

Jean de la Croix, très soucieux de direction spirituelle, consacre une large part de ses écrits à prévenir contre les aberrations du *désir*, que manifestent le plus souvent les « appétits » (*apetitos*) ; ils sont une emprise de l'être intérieur, et non une libération. De façon souvent imagée, ce thème revient chez lui, comme un leitmotiv, dans de nombreuses maximes écrites pour ses disciples :

El que de los *apetitos* no se deja llevar, volará ligero según el espíritu, como el ave a que no falta pluma.⁵

No da lugar el *apetito* a que le mueve el ángel cuando está puesto en otra cosa.⁶

Si purificares tu alma de extrañas posesiones y *apetitos*, entenderás en espíritu las cosas, y si negares el *apetito* en ellas, gozarás de la verdad de ellas, entendiendo en ellas lo cierto.⁷

Si quieres que en tu espíritu nazca la devoción y que crezca el amor de Dios y *apetito* de las cosas divinas, limpia tu alma de todo *apetito* y *asimiento* y *pretensión*, de manera que no se te dé nada por nada [...]⁸

« Le *Désir* est l'essence même de l'homme en tant qu'elle est conçue comme déterminée à faire quelque chose par une quelconque affection d'elle-même »⁹. Et Spinoza déploie ainsi le sens de cette proposition :

J'entends donc par le mot *Désir* tous les efforts, impulsions, *appétits* et *volitions* de l'homme, lesquels varient suivant la disposition variable d'un même homme et s'opposent si bien les uns aux autres que l'homme est entraîné en divers sens et ne sait où se tourner.¹⁰

¹ THÉRÈSE D'AVILA, *Castillo interior, Séptimas Moradas 4, 14, Obras completas, op. cit.*, p. 824-825.

² *Ibid.*, *Moradas primeras 2,17*, p. 648.

³ *Ibid.*, *Terceras Moradas 2, 11*, p. 668.

⁴ *Ibid.*, *Cuartas Moradas, 1, 4*, p. 673-674.

⁵ JEAN DE LA CROIX, *Dichos de luz y amor, 23, Obras completas, op. cit.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, 37, p. 93.

⁷ *Ibid.*, 48, p. 94.

⁸ *Ibid.*, 77, p. 96.

⁹ SPINOZA, *Éthique III, Proposition LIX, Définitions des sentiments*, Paris, Gallimard, 1967, p. 469.

¹⁰ *Ibid.*, p. 469-470.

Mais, pour Jean de la Croix, tout *désir* qui ne s'oriente pas vers Dieu traduit ainsi un égarement de l'esprit, un errement du sens moral, une emprise de la passion sur la raison, un désordre profond de l'être spirituel. À l'égard de ces troubles, le Docteur mystique fait preuve d'une acuité psychologique exceptionnelle. Ses mises en garde, nombreuses à ce sujet, se résument en cette formule : « Y esto baste acerca del primer daño principal que hacen al alma los *apetitos*, que es resistir al espíritu de Dios... »¹.

LES OBJETS DU DÉSIR

En tant qu'*appétence* authentique de Dieu, le *désir* s'effectue selon diverses modalités. L'essentiel, pour l'âme, est de s'unir au Bien-Aimé. Le mystique est d'abord un être de *désir* ; un *désir* qui emplit son silence ou sa parole. Un *désir* primordial. Plus que de perfection, d'éternité ou de sainteté, un *désir* à jamais altéré de l'Autre. Une image d'oralité exprime la réalisation de cette aspiration :

De mi Amado bebí. Porque, así como la bebida se difunde y derrama por todos los miembros y venas del cuerpo, así se difunde esta comunicación de Dios sustancialmente en toda el alma, o, por mejor decir, el alma más se transforma en Dios, según la cual transformación bebe el alma de su Dios según la sustancia de ella y según sus potencias espirituales. Porque según el entendimiento bebe sabiduría y ciencia ; y según la voluntad, bebe amor suavísimo ; y según la memoria, bebe recreación y deleite en recordación y sentimiento de gloria.²

Même ainsi satisfait, l'*appétit* du divin reste à jamais insatisfait, car le *désir* de Dieu est en réalité le *désir d'être* Dieu. L'âme mystique, selon Ruysbroeck (1293-1381), est, en effet, « ivre de ce qu'elle ne boit pas et ne boira jamais »³. Le *désir* se détourne alors sur d'autres fins, objets de substitution, qui sont le signe et le chemin de l'Objet absolu.

Ces objets sont divers. Le *désir* d'imiter le Christ, de se faire semblable à lui, de le prendre pour modèle, est le fondement de la religion chrétienne. Thérèse d'Avila et Jean de la Croix ne cessent de le rappeler : « Una de las cosas más principales por que *desea* el alma ser desatada y verse con Cristo es por verle cara a cara, y entender allí de raíz las profundas vías y misterios eternos de su Encarnación »⁴.

Tel est le conseil spirituel que, dans une lettre du 6 juillet 1591, Jean de La Croix donne à la Mère Ana de Jesús (Jimena), carmélite du monastère de Ségovie :

[...] entreténgase ejercitando las virtudes de mortificación y paciencia, *deseando* hacerse en el padecer algo semejante a este gran Dios nuestro, humillado y crucificado ; pues que esta vida, si no es para imitarle, no es buena.⁵

Le *désir* d'observer la Loi divine s'impose aussi sur le chemin de perfection : « Porque el alma que otra cosa no *pretendiere* que guardar perfectamente la ley del Señor y llevar la Cruz de Cristo, será arca verdadera, que tendrá en sí el verdadero maná, que es Dios »⁶.

¹ JEAN DE LA CROIX, *Subida del Monte Carmelo*, 1, 6, 4, *Obras completas*, op. cit., p. 183.

² *Ibid.*, *Cántico espiritual* A, 17, 4, *Obras completas*, p. 920.

³ Cité par Joseph BEAUDE, *La Mystique*, Paris, Cerf, 1990, p. 55.

⁴ JEAN DE LA CROIX, *Cántico espiritual* B 37, 1, *Obras completas*, op. cit., p. 736.

⁵ *Ibid.*, *Epistolario* 25, p. 1085.

⁶ *Ibid.*, *Subida del Monte Carmelo*, I 5, 8, p. 181.

Dans le *Libro de la vida*, Thérèse d'Avila évoque son *désir* de mourir martyr, à l'instar des saints dont elle lisait la vie, afin de jouir de Dieu¹. Le *désir* est, en effet, inséparable de la jouissance en tant qu'aspiration à la plénitude de l'être. Dans ses jeux d'enfant, cette quête de plénitude suggère à Thérèse sa vocation religieuse : « Gustaba mucho, cuando jugaba con otras niñas, hacer monasterios, como que éramos monjas, y yo me parece *deseaba* serlo... »². Jean de la Croix souligne aussi le rôle primordial du *désir* dans toute vocation à la vie religieuse : « [...] anda Dios ungiendo algunas almas con ungüentos de santos *deseos* y motivos de dejar el mundo y mudar la vida o estilo y servir a Dios, despreciando el siglo »³.

Désir d'aller « droit au ciel », *désir* des « choses éternelles », *désir* de voir Dieu, *désir* de souffrir pour lui, de le servir, de voir les autres le servir, *désir* de la venue du Saint-Esprit, *désir* d'humilité : telles sont quelques-unes des diverses modalités par lesquelles, dans les écrits de Jean de la Croix et de Thérèse d'Avila, se manifeste l'*appétit* insatiable de l'Objet impensable, la source du *désir* que chante le poète :

Que bien sé yo la fonte que mana y corre,

aunque es de noche.

[...]

Aquesta viva fuente que deseo...⁴

La dernière étape de la nuit passive de l'esprit décrite par Jean de la Croix révèle l'origine du *désir* : « L'homme confesse alors que son *désir* atteint Dieu parce qu'il provient essentiellement de Dieu. C'est Dieu en effet qui *touche* l'homme pour que l'homme le touche. Et ces premiers attouchements de Dieu sont comme des pointes de feu dans l'âme et la chair humaine ; ils réveillent, ils brûlent et, jour après jour, nuit après nuit, l'homme devient brasier... »⁵. Échange de *désirs*, où c'est toujours l'Autre qui prend l'initiative : « ¡ Oh Señor Dios mío ! ¿ quién te buscará con amor puro y sencillo que te deje de hallar muy a su gusto y voluntad, pues que tú te muestras primero y sales al encuentro a los que te *desean* ? »⁶.

Manifesté à travers le *désir* de *el Amado* des poèmes de Jean de la Croix, ou bien par diverses faveurs, grâces ou inspirations, le *désir* de l'Autre est de s'unir à l'âme dans le « souverain mariage », selon l'expression de Thérèse d'Avila, qui se célèbre dès ici-bas, mais qui ne s'accomplit que dans l'éternité. « Jean de la Croix ne discerne Dieu que lorsqu'il est en quelque manière devenu Dieu »⁷. Cette observation de Jean Baruzi s'appliquerait aussi à Thérèse d'Avila.

¹ « [...] *deseaba* yo mucho morir así, no por amor que yo entendiese tenerle, sino por gozar tan en breve de los grandes bienes que leía haber en el cielo... », THÉRÈSE D'AVILA, *Libro de la Vida* c. 1, 4, *Obras completas*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, *Libro de la Vida*, c. 1, 6, p. 12.

³ JEAN DE LA CROIX, *Llama de amor viva* 3, 62, *Obras completas*, op. cit., p. 837.

⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

⁵ Georges MOREL, *Le sens de l'existence selon S. Jean de la Croix*, Paris, Aubier, 1961, tome III, Symbolique, p. 97.

⁶ JEAN DE LA CROIX, *Dichos de luz y amor*, 2, *Obras completas*, op. cit., p. 89.

⁷ Jean BARUZI, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Alcan, 1931, p. 659.

L'expérience mystique – « étreinte abyssale »¹ – est ainsi le lieu d'où s'effectue, dans sa totalité, la rencontre de l'un avec l'autre, aspiration suprême du *désir*.

Bernard SESÉ

EA 369

Université Paris X-Nanterre

BIBLIOGRAPHIE

SANTA TERESA, *Obras completas*, ed. Tomás Álvarez, Burgos, Monte Carmelo, 1994 (7^a ed.) / (M : *Moradas* ; R : *Relaciones*).

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, ed. José Vicente Rodríguez y Federico Ruiz Salvador, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988 (3^a ed.) / (CA/CB : *Cántico espiritual*, primera y segunda redacción ; LB : *Llama de amor viva*, segunda redacción).

– *Cántico espiritual y Poesía completa*, ed. Paola Elia y María Mancho Duque, Estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002.

*

Mercedes ALLENDESALAZAR, *Thérèse d'Avila, l'image au féminin*, Paris, Seuil, 2002.

Jean BARUZI, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Alcan, 1931 (2^e éd.).

Charles BAUDOIN *Psychanalyse du symbole religieux*, Paris, Fayard, 1957.

Michel de CERTEAU, « L'espace du désir. Le fondement des *Exercices spirituels* », *Christus*, n° 77, 1973, p. 118-128.

Miguel F. de HARO IGLESIAS, « Deseos », *Diccionario de San Juan de la Cruz*, dir. Eulogio Pacho, Burgos, Monte Carmelo, 2000, p. 380-391.

Juan Antonio MARCOS, *Un viaje a la libertad. San Juan de la Cruz*, Madrid, Ed. de Espiritualidad, 2003.

Iain MATHEW, *El impacto de Dios. Claves para una lectura de S. Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 2003.

Teodoro POLO, *San Juan de la Cruz : la fuerza de un decir y la circulación de la palabra*, Madrid, Ed. de Espiritualidad, 1993.

Bernard SESÉ, « Teoría y práctica del deseo según San Juan de la Cruz », *Ínsula*, n° 537, 1991, p. 31-33.

¹ JEAN DE LA CROIX, *Llama de amor viva* 1, 15, *Obras completas*, op. cit., p. 781.

DON JUAN ET LE NOM-DU-PÈRE

Dans son « Discours pour un art nouveau de faire les comédies », Lope de Vega affirmait que « les cas d'honneur sont les meilleurs, car ils émeuvent profondément tout le monde »¹ puisqu'ils représentent « tout ce qui va de la Genèse au Jugement Dernier ». L'honneur dont Lope de Vega disait, dans *L'étoile de Séville*, qu'il est « un pur cristal qu'un souffle suffit à ternir »².

LE CODE DE L'HONNEUR

L'honneur n'est pas univoque ; il a sa propre conjugaison.

El honor, c'est l'honneur envers soi, l'estime qu'un individu a de lui-même.

La honra, c'est l'estime qu'autrui porte à l'honneur d'un individu ou d'une famille, c'est le renom familial.

La fama, c'est le renom, l'estime sociale qui est accordée à une personne.

À l'époque baroque de *L'Abuseur de Séville* (*El Burlador de Sevilla*), l'honneur – *el honor* – était l'héritage de la lignée, fondé sur la foi chrétienne. Les *conversos*, les judéo-convers ou marranes, avec du sang juif ou arabe, n'avaient pas d'honneur. La monarchie était le principe et le fondement de l'honneur en la personne du roi ou du prince héritier qui étaient tabous. Le roi, seul dépositaire, répartissait l'honneur entre sa noblesse.

Le père de Don Juan Tenorio, Don Diego Tenorio, l'a reçu en tant que *privado*, favori du roi, gardien de la justice (garde des Sceaux), maître des lois sinon de la Loi. Son fils, Don Juan, lui, fait la confusion. Don Juan n'a pas de parole, il n'a pas d'honneur au sens de *el honor* ; il attend à *la honra* de sa famille, de son père, le grand chambrier du roi, comme un « fils à papa », malgré sa réplique à Isabela (Acte I) : « ¿ Quién soy ? un hombre sin nombre » (en espagnol les deux substantifs sont dans une grande proximité phonétique) / « Qui suis-je ? Un homme sans nom »³.

Pourtant Don Juan peut tout se permettre. Don Juan déclare à Aminta, la jeune paysanne qui vient de se marier avec Batricio (Acte III) :

Mi padre, después del rey

Se reverencia y estima

Y en la corte, de sus labios

Pende la muerte y la vida.

C'est mon père qu'après le roi on

¹ LOPE DE VEGA, *L'art nouveau de faire les comédies*, trad. Jean-Jacques Préau, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 327-328 / *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, in *Rimas* de Lope de Vega Carpio, Madrid, Alonso Martín, 1609, 2^e partie, fols. 2002.

² Charles V. AUBRUN, *La comédie espagnole, 1600-1700*, Paris, PUF, 1966 ; Claude CHAUCHADIS, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, Paris, CNRS, 1984 ; J. M. LOSADA-GOYA, *L'honneur au théâtre*, Paris, Klincksieck (« Témoins de l'Espagne »), 1994.

³ TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla*, Paris, Aubier, 1991, texte original et version française par Pierre Guenoun, *L'Abuseur de Séville*, Acte I, p. 27.

Estime et on révère, et de ses lèvres, à la
Cour, dépendent la mort ou la vie.¹

Don Diego Tenorio est le favori de la maison d'Espagne. *Sin honor, sin honra*, mais *con fama*, c'est-à-dire que Don Juan a la réputation d'être « El Burlador de Sevilla », l'Abuseur de Séville. N'ayant plus l'occasion, en temps de paix, d'obtenir la gloire par les armes, Don Juan s'affirme à travers la *burla*, le sacrilège de l'honneur, devenu le but de son existence oisive. L'affront du Commandeur requiert l'affrontement légal, la rencontre avec le Père Mort². Don Juan est « mal famé » ; il est désigné par son valet comme « le châtiment des femmes »³. *Castigar* qui signifie à la fois châtier et mater⁴. Dans cette société figée par le code de l'honneur irréfragable, Don Juan joue son destin, faisant fi de la structure symbolique pour mieux la mettre en évidence.

Le roi de Naples, après le viol d'Isabela, attribué au duc Octavio, s'écrie : « Il n'existe donc point de places assez sûres, de gardes, de valets, d'imprenables remparts, de créneaux fortifiés pour arrêter l'amour, si sa force d'enfant pénètre jusqu'aux murs »⁵.

Don Juan défie sur un mode pervers la loi confondant le père imaginaire, celui de la toute-puissance infantile, avec le père symbolique, c'est-à-dire le Père Mort, à l'origine de l'histoire humaine. Don Juan est le digne fils du père de la horde primitive évoqué par Freud dans *Totem et tabou* ; il serait comme le fils du père d'avant l'histoire de l'humanité, du père dont le meurtre fonde le temps premier de l'histoire.

Le père de la horde primitive jouissait de toutes les femmes aux dépens des fils.

Mais où est donc la mère dans ce drame primitif, mythique ?

Or, s'il y a du fils, il y a nécessairement de la mère et du père.

Don Juan se situe hors du temps symbolique, hors de la filiation ; il refuse d'être père ; ainsi les scènes de séduction s'inscrivent-elles dans une temporalité qui exclut la scène primitive. Le père symbolique est celui qui transmet la loi, laquelle interdit l'inceste.

Dans la société du Siècle d'Or espagnol, le roi est le tenant-lieu de l'Autre symbolique : il ordonne la restitution des biens symboliques et le partage des femmes⁶. Il répare les affronts

¹ *Ibid.*, p. 143-144.

² Ce concept est élaboré par Sigmund Freud dans *Totem et tabou* (1912-1913), trad. Marielène Weber, Paris, Gallimard, 1993.

³ Tirso de Molina, *op. cit.*, p. 76 (éd. bilingue) : « Ya sé que eres el castigo de las mujeres ». C'est Catalinón, son valet, qui le dénomme « Burlador », touchant ainsi au ressort symbolique de la nomination. Don Juan approuve cet acte et se gausse du Nom-du-Père : « Tú me has dado gentil nombre ».

⁴ Dans son ouvrage, *El donjuanismo femenino*, Elena Soriano écrit : « [...] a don Juan, no le atraen las mujeres deshonestas, las rameras, las de fama galante y licenciosa, y de ningún modo las prostitutas – es incapaz de pagar su placer –. Sus presas apetecidas son las doncellas virginales, las casadas o prometidas honestas, las novicias de convento, en fin, las únicas que pueden darle ocasión de burlar el honor de los allegados a ellas, depositarias del mismo por subsistencia más o menos inconsciente del ancestral concepto sagrado de la maternidad », Barcelona, Península, 2000, p. 129.

⁵ Tirso DE MOLINA, *op. cit.*, Acte I, p. 37.

⁶ Le roi s'adressant à Don Diego : « Il n'est pas bien qu'Octave soit le réparateur d'une semblable offense. La reine l'appuyant, Done Ana m'a prié qu'au marquis je pardonne. Elle a perdu son père et besoin d'un mari : cette protection qui soudain lui manqua, Done Ana la regagne en épousant Mota », *ibid.*, Acte III, p. 173.

d'honneur ; il apparie les personnes en fonction de l'honneur ; il rend l'honneur aux personnes déshonorées.

Don Juan, lui, joue et jouit de la confusion entre le père imaginaire, gardien des lois, et le père symbolique, garant de la loi et de la généalogie.

Or, la confusion est toujours de nature incestueuse. La névrose est un compromis avec le désir incestueux. Don Juan est dans la confusion incestueuse lorsqu'il séduit des femmes interdites parce qu'elles sont destinées, promises, selon la loi des échanges sociaux à un autre¹. Isabela est promise au duc Octave. Doña Ana de Ulloa est destinée, selon la volonté du roi, à Don Juan pour honorer son père le Grand Commandeur Don Gonzalo de Ulloa ; mais Ana se refuse au projet paternel et veut se marier avec son cousin, le marquis de la Mota ; elle désire se donner à lui. Aminta, la jeune paysanne vient tout juste de se marier avec Batricio. À l'époque de la publication de *L'Abuseur de Séville* (1630),

[...] l'Espagne du XII^e siècle était un corps à tradition patriarcale qui craquait de toutes parts sous une poussée matriarcale particulièrement vive. Les pères avaient, théoriquement, à la romaine, droit de vie et de mort sur les mères et sur les filles qui se montraient légères. En fait, les mères et les filles étaient si délurées que les pères n'avaient aucune autorité.²

Tel est le commentaire de Pierre Guenoun, dans son introduction à l'édition française de *L'Abuseur de Séville*. À l'Acte I, la déclaration du duc Octavio, qui croit avoir été trompé par Isabela irait dans ce sens : « Oh ! femme ! Fausse monnaie dont je m'efforce encore de mesurer l'aloï !... Mais ta noirceur perfide, je ne l'éprouve plus à la touche de ton honneur... »³. Elena Soriano, dans son étude sur *El donjuanismo femenino*, confirme également cette interprétation :

Ciertamente, el prototipo donjuanesco fue imaginado como espejo oscuro o piedra de toque de la situación ideológica de una sociedad nueva y pujante en plena crisis de valores, que sentía ya la duda racionalista ante los dogmas vigentes, la tentación de vulnerarlos, el desafío a los poderes fácticos dominantes, pero que todavía conservaba íntegra la fe religiosa esencial, el terror a las fuerzas sobrenaturales y al destino de ultratumba.⁴

Les jeunes femmes séduites par Don Juan sont vierges, promises, ou déjà épousée dans le cas d'Aminta.

Quant à Tisbea, elle est la plus vierge d'entre elles ; toute jeunette, nous lui supposons une quinzaine d'années ; Anfriso, le jeune pêcheur, est son amoureux transi, qui soupire après elle.

Don Juan transgresse le tabou de la virginité. Il séduit les femmes interdites. Celle qui demeure dans l'ombre, absente de la scène dramatique, c'est la mère, la femme interdite selon la loi de la prohibition de l'inceste ; sans doute peut-on invoquer les canons du théâtre classique qui protègent le personnage maternel, en quelque sorte tabou. Dans le chapitre qu'elle

¹ Otto RANK écrit : « Don Juan ne périt pas du fait des excès de sa vie voluptueuse, ni parce qu'il a outrepassé les bornes de la morale. C'est d'avoir surestimé sa propre valeur d'individu libre, sans égards pour les convenances, que périt Don Juan, bref, victime héroïque, qui s'est crue supérieure, non seulement à toutes les lois humaines, mais aussi à toutes les institutions divines », *Don Juan et le Double*, Paris, Payot, 1973, p. 136.

² TIRSO DE MOLINA, *op. cit.*, p. 11.

³ TIRSO DE MOLINA, *ibid.*, p. 46-47.

⁴ Elena SORIANO, *op. cit.*, p. 26.

consacre à Don Juan dans son livre *Histoires d'amour*, Julia Kristeva parle du « pouvoir d'une mère innommable ». Monique Schneider, quant à elle, écrit :

Le mythe de Don Juan, mettant en scène un transgresseur poursuivi par des femmes qui brandissent un droit lésé, renoue ainsi avec le mythe d'Oreste, lui-même poursuivi par les Erinyes dès sa mère morte... Une opération matricide semble présider aux deux parcours, bien qu'elle revête, sur l'une et l'autre scène, une forme différente. Spectaculaire dans un cas, elle ne se présente, dans l'autre cas, que comme étouffée et implicite ; matricide par omission en quelque sorte. La mère ne fait l'objet d'aucune agression, mais elle se trouve presque exclue du discours.¹

Don Juan bafoue l'honneur qui est une figure du phallus symbolique, tel qu'il est le pivot de la théorie psychanalytique lacanienne.

L'honneur est ce par quoi la société fonctionne. Le bâton du Commandeur de l'ordre de Calatrava représente le phallus symbolique, l'autorité. Chaque noble portait une épée ; à l'acte II, dans son duel avec Don Juan, Don Gonzalo de Ulloa brandit la sienne, pour sauvegarder l'honneur de doña Ana, sa fille.

Chaque noble avait sa part en usufruit de ce phallus symbolique.

Nous pouvons remarquer que, dans les années 1953-1956, Jacques Lacan, influencé par *Les Structures élémentaires de la parenté* de Claude Lévi-Strauss, élabore sa théorie de la fonction symbolique en commentant la nouvelle d'Edgar Poe, « La lettre volée ». Dans cette nouvelle, l'honneur de la reine, femme intouchable, interdite, est mis à mal².

Dans *L'Abuseur de Séville*, tous les personnages masculins mentent pour sauver le bien précieux : *el honor*, dans son éclat phallique.

Le roi, le père et l'oncle de Don Juan prennent beaucoup de libertés à l'égard de la vérité pour préserver l'honneur³.

TRANSGRESSER LES INTERDITS

L'interdit fondamental qui constitue le socle de la société humaine est celui de l'inceste ; il différencie les sexes et les générations.

Or, Don Juan est tout le temps dans le mélange. Par ses menées séductrices, les femmes sont mises hors du champ symbolique. Don Juan mêle les classes sociales ; il joue de la mésalliance ; ses proies sont deux femmes nobles, Isabela et Ana, et deux femmes paysannes, Aminta et Tisbea. Il séduit les deux femmes de haut rang, par effraction nocturne, sous le masque de l'amant ; les deux villageoises, elles, succombent à son discours séducteur et à ses promesses de mariage⁴.

¹ Monique SCHNEIDER, *Don Juan et le procès de la séduction*, Paris, Aubier, 1994, p. 226.

² Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 11-66.

³ Elena SORIANO, *op. cit.*, p. 123 : « Por una parte, el honor, siempre atributo masculino está depositado en la conducta sexual de la propia mujer : esposa, hija, madre, hermana, etc. ; por otra, el honor conserva su carácter varonil personal, intransferible, demostrable en comportamientos sociales y virtudes cívicas ».

⁴ Dans *Le mythe de Don Juan* (Paris, Armand Colin, 1976), Jean ROUSSET met en évidence les invariants du mythe, en particulier le groupe féminin.

Don Juan viole l'amitié. Il subtilise Isabela au duc Octavio ; il tente de posséder Ana aux dépens du marquis de la Mota.

Il offense le roi en fuyant devant la rigueur de la loi¹.

Il outrage les lois de l'hospitalité, si fortes dans la généreuse Andalousie, toujours imprégnée des coutumes de l'Islam. Il pénètre dans la chaumière de Tisbea, qui vit avec son père. Puis il est accueilli à la noce d'Aminta et de Batricio. Gaseno, le père d'Aminta, l'invite avec son valet au banquet du mariage. Don Juan dépasse les bornes ; il franchit le seuil des espaces interdits ; il profane le seuil du palais, il pénètre dans les enclos sacrés. Ces effractions sont autant de métaphores du viol du corps intime féminin². Tisbea l'exprime avec force à l'Acte I : « Ah, chaumière, vil instrument de ma souillure et de mon infamie ! Antre sauvage de brigands qui mon outrage protégea ! »³.

Don Juan tue un vieillard, figure paternelle, en la personne du Commandeur de l'Ordre de Calatrava, ordre militaire et religieux. Il défie la providence.

LA SOUILLURE DU NOM-DU-PÈRE

L'honneur de la femme est affaire du père et du frère, puis du mari.

Si elle est seule, elle se déguise en homme, elle prend l'épée, l'emblème phallique pour venger son honneur. Comme si, déshonorée, elle était éjectée du champ symbolique régi par l'ordre phallique. Tel est le cas du personnage de Rosaura dans *La vie est un songe* de Calderón de la Barca (1636) ; la jeune femme avait été déshonorée par Astolfo, tout comme sa mère l'avait été par Clotaldo. C'est en reconnaissant l'épée dont est porteuse Rosaura que Clotaldo reconnaît son enfant qu'il prend pour un fils puisque Rosaura est habillée en homme.⁴

Pour Don Juan il s'agit d'être le premier à *gozar una mujer*, à « jouir de la chair d'une femme »⁵, selon la traduction de Pierre Guenoun. Ce *gozar una mujer* est la traduction castillane du *cognoscere fæminam* latin.

Don Juan veut toujours passer avant « l'autre ». Comment ne pas reconnaître le désir incestueux dans ce désir d'être le premier homme pour une femme ? Nous retrouvons l'écho de ce désir lointain universel dans le *jus primæ noctis*, le droit de cuissage du seigneur du Moyen Âge. Dans cette perspective, Don Juan s'identifierait au patriarche médiéval qui est une figure paternelle par excellence.

La figure du séducteur sévillan peut tout à fait être interprétée à la lumière de la psychologie freudienne de la vie amoureuse.

¹ Don Pedro : « Dis, scélérat, n'était-ce pas assez de commettre en Espagne avec rage et fureur singulière, une aussi noire trahison auprès d'une noble dame ?... Non, il faut encore qu'à Naples, et au palais royal, et sur une femme de si haut rang ? », TIRSO DE MOLINA, *op. cit.*, Acte I, p. 31.

² Monique SCHNEIDER analyse avec pertinence ce qu'elle appelle « la structure de seuil », *op. cit.*, p. 128-138.

³ TIRSO DE MOLINA, *op. cit.*, p. 83.

⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, *La vie est un songe*, trad. et introd. de Bernard Sesé, éd. bilingue, Paris, Garnier Flammarion, 1992, Première Journée, v. 366-474.

⁵ TIRSO DE MOLINA, *op. cit.*, Acte II, p. 102-103.

Nous retiendrons ce que Freud indique avec subtilité à propos d'« Un type particulier de choix d'objet chez l'homme »¹. Dans la configuration désirante évoquée par Freud, la femme désirée doit appartenir à un autre ; nous reconnaissons dans cet impératif, ce qu'il en est du ressort du conflit œdipien, de sa triangulation. Le désir, dans cette logique, surgit comme lié au « tiers lésé ». Cette nécessité inconsciente est constante dans la perversion mais également dans la névrose obsessionnelle.

Don Juan lèse au moins quatre hommes : Octavio, le promis d'Isabela, Anfriso qui convoite Tisbea, Mota, le prétendant de sa cousine Ana, et Batricio, le jeune époux d'Aminta.

Dans son texte sur la psychologie de la vie amoureuse, Freud articule ce premier élément du « tiers lésé » avec le second qui est le clivage de l'image féminine ; celle-ci supporte deux courants : un courant tendre et un courant sensuel. C'est le clivage entre la mère et la putain.

Gabriel Téllez, de son nom de plume Tirso de Molina, était un religieux de l'ordre de la Merci ; dès 1600, alors qu'il avait une vingtaine d'années, son existence monacale l'a écarté de la vie érotique et du corps des femmes. Dans sa condition, écrire des œuvres profanes, des comédies, représentait une transgression. Le moine dramaturge était clivé entre ses charges religieuses, ses responsabilités à l'intérieur de l'Ordre, et la fécondité de ses créations profanes. Il convient de noter que sa date de naissance (1571 ?) et son ascendance demeurent mystérieuses. Le Nom-du-Père, incertain – Tirso était-il le fils d'un Duc ? – est bien la ligne de feu de son Tenorio. Comme son personnage, le visage couvert, *embozado*, aurait-il pu répondre : « Qui suis-je ? Un homme sans nom ». Son pseudonyme n'était-il pas le masque du Nom-du-Père en défaut ?

Dans Don Juan, nous pouvons discerner dans l'ombre le corps maternel et sa jouissance interdite ; dans la logique freudienne, Don Juan veut prouver que toute femme, à l'image de la mère, est une putain. Son auteur était sans doute peu enclin à l'indulgence à l'égard de la femme et de sa jouissance, à une époque où le patriarcat était affaibli et où le matriarcat régnaient de fait.

Songeons qu'Ana de Ulloa, la fille du Commandeur, passait outre le désir du roi et celui de son père, de la marier au fils de Don Pedro, le favori du roi.

De même, la Duchesse Isabela anticipait sur ses noces légitimes avec le Duc Octavio. Dans son introduction, Pierre Guenoun n'hésite pas à parler de « justice masculine contre l'immoralité féminine, de fermeté masculine face à la sornioiserie féminine ; seulement, ajoute-t-il, cette justice s'exerce à la façon de repréailles et elle aboutit à remplacer l'équité par la méchanceté »².

L'Abuseur de Séville pose la question de la jouissance de la femme, non mère, car Don Juan refuse d'être père ; il transgresse le tabou de la virginité et, en conséquence, la femme déshonorée est retranchée du champ symbolique. En effet, ce qui est en jeu, c'est la filiation. La femme est évidemment la pièce maîtresse, dans la perspective de la procréation, de la sauvegarde du nom et des biens. Comme aujourd'hui, dans les pays islamiques, les hommes du Siècle d'Or entendaient contrôler la sexualité et la fécondité des femmes.

¹ Sigmund FREUD, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972, chap. IV, « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse ».

² TIRSO DE MOLINA, *op. cit.*, p. 11.

Don Juan Tenorio, l'Abuseur, l'homme sans nom, se retrouve dans les bras de la jeune pêcheuse Tisbea, la plus innocente des femmes séduites ; Don Juan est sauvé des eaux par Tisbea, tel Moïse qui fut sauvé par la fille du pharaon. Freud nous rappelle le message des rêves : une femme qui sauve quelqu'un de l'eau, s'avère par là être mère, celle qui l'a mis au monde¹.

Tisbea, la plus vierge de toutes, la moins enchaînée à l'homme, dans l'eau et le feu infernal des sens, est emportée dans la jouissance qui l'aliène, jouissance de l'Autre, jouissance Autre :

Il a joui de ma chair !
Au feu, au feu, bergers de l'eau, de
L'eau ! Amour, démente ! Mon cœur est
Embrassé.²

Don Juan met en acte la souillure du Nom-du-Père dans le corps féminin. L'ordre symbolique est présent à travers le code de l'honneur tandis que le corps virginal est souillé par « l'homme sans nom ».

Le fantasme de toute-puissance sur la jouissance de la femme interdite est un fantasme d'inceste avec la mère ; cet objet du désir est voilé, absent du drame. Il en est le foyer incandescent, aussi brûlant que le domaine sans nom où le Commandeur entraîne Don Juan Tenorio.

Sylvie SESÉ-LÉGER
Psychanalyste (Paris)

¹ Sigmund FREUD, *La vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 55.

² TIRSO DE MOLINA, *op. cit.*, p. 82-85 : « Gozóme al fin, / Fuego, fuego, zagales, agua, agua ! / Amor, clemencia, que se abrasa el alma ! »

PERLES ET COQUILLES, UN DÉSIR DE LUIS CERNUDA¹

Certains événements politiques de l'Espagne des années trente ne semblent pas avoir été sans effet sur l'écriture cernudienne et sur le libellé des titres choisis alors par le poète pour tel de ses recueils ou pour le livre qui réunit l'ensemble de son œuvre en vers. La proclamation de la République, en avril 1931, ouvre la période – entre avril et juin – de la composition des textes réunis plus tard sous le titre *Los placeres prohibidos*², titre explicite, sulfureux, sans doute quelque peu subversif, désignant un ensemble de poèmes dans lesquels l'auteur affiche son homosexualité. Puis, en avril 1936, quand paraît *La realidad y el deseo*, à peine trois mois après le retour des partis de gauche au pouvoir, Cernuda fait figurer, plus que jamais au grand jour, le terme « désir » au frontispice du volume qui réunissait pour la première fois la totalité de sa production antérieure. Certes, il pourrait ne s'agir que de simples coïncidences, mais il n'est pas extravagant de supposer que la victoire électorale du Front populaire (février 1936), les vents de révolte (ou de révolution) qui s'exacerbent alors dans la Péninsule purent offrir au poète un environnement propice à cette décision de brandir contre tabous et interdictions, dans son titre, un étendard si personnel, une composante si intime de son autobiographie poétique. C'était en tout cas faire affleurer intentionnellement, à la surface du volume, ce qui aurait pu rester enfoui dans l'épaisseur de ses pages, de ses textes, plus rarement dans l'ambiguïté entre révélation et dissimulation.

Néanmoins, l'effet de surprise ne fut sans doute que partiel car, depuis 1931 et la proclamation de la République, les derniers recueils du poète – *Donde habite el olvido* (1931), et *El joven marino* (février 1936) – avaient, en quelque sorte, annoncé la couleur de l'étendard d'avril 1936. On savait notamment, à la lecture de certains de leurs textes, que le jeune Sévillan installé à Madrid depuis 1928 était animé d'un profond sentiment de rébellion contre les régimes réactionnaires (la monarchie³, la république droitière⁴) et contre une société castratrice et ses principaux carcans (l'Église⁵, la famille, la bourgeoisie⁶), sentiment qui allait de pair avec la nécessité de proclamer « sa » ou « ses » vérités. Certaines de ses déclarations de l'époque⁷ confirment ou précisent ce que les textes poétiques disent parfois de façon fort ex-

¹ J'accepte, évidemment, pour mon texte, les interprétations malicieuses des mots « perles » et « coquilles ».

² Dans la première édition de Luis CERNUDA, *La realidad y el deseo*, Madrid, Cruz y Raya, 1936.

³ Cf. ces vers de « Diré cómo nacisteis » : « Soledades altivas, coronas derribadas, / Libertades memorables, manto de juventudes ; / Quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua, / Es vil como un rey, como sombra de rey », *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1993, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, p. 173-174 ; toutes les citations ultérieures seront faites à partir de cette édition et seront suivies directement du numéro de la page correspondante.)

⁴ Cf. dans « Son todos felices » : « Abajo pues la virtud, el orden, la miseria » (167).

⁵ Cf. « A un muchacho andaluz » : « Porque nunca he querido dioses crucificados, / Tristes dioses que insultan / Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace » (222).

⁶ Cf. « Vientres sentados » (713-714) ; poème écrit en octobre 1933, publié dans *Octubre* le 6 avril 1934 mais qui ne figurera pas dans *La realidad y el deseo* (846).

⁷ Cf. « Confío en una revolución que el comunismo inspire », Luis CERNUDA, *Prosa II*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, vol. III, Madrid, Siruela, 1994, p. 63. Voir également, « Páginas de un diario, 1934-1935 », *ibid.*, p. 758-771.

plicité et il en va de même en ce qui concerne son engagement politique¹, très marqué de 1931 jusqu'à son départ en exil en 1938. On avait pu également constater, dans les poèmes, avant que l'étendard du désir ne fût exhibé dans le titre, la présence croissante² du mot « deseo », de ses variantes et de ses synonymes, sans oublier la richesse des qualificatifs et des modulations dont ils étaient l'objet. Il était clair, par ailleurs, que ce désir était de nature homosexuelle.

Mais, à partir de 1936, avec le titre choisi, puis repris à l'occasion des deux éditions ultérieures³, c'est l'ensemble de l'œuvre poétique qui se trouve placé sous le signe du désir. Ce titre, *La realidad y el deseo*, qui annonce une thématique⁴ duelle entre deux principes antagonistes, semblerait vouloir indiquer que le désir est le sujet, le déclencheur, essentiel sinon exclusif, de la création poétique cernudienne et qu'il s'opposerait à « la réalité »⁵. En partie obtenu par le simple rapprochement physique des deux termes à l'intérieur du syntagme qui les réunit, l'effet recherché semble paradoxalement renforcé par le caractère approximatif de l'antithèse puisque, à « désir », auraient pu être préférés d'autres termes. Comme des variantes possibles, il arrive d'ailleurs que certains soient, dans l'œuvre, rapprochés de, sinon juxtaposés à « réalité » : par exemple « imagination »⁶ ou « mémoire », terme qui, dans le poème intitulé « El perfume », se trouve lié à « réalité » par une conjonction de coordination, dans une belle unité octosyllabique facilement autonome, tant du point de vue formel que sémantique :

Y vuelve aquel anhelo
De apresar un perfume,
De estrechar una sombra,
Mientras llevas las flores
Vivas hacia los labios
En confusión, besando

¹ Cf. Bernard SICOT, « El compromiso político de Luis Cernuda : algunas puntualizaciones y un texto olvidado », *Insula*, n° 669, septembre 2002, p. 26-28 et « Luis Cernuda : los años del compromiso (1931-1938) », *Boletín Hispanique*, tome 108, n° 2, décembre 2006, p. 487-515.

² Dans *La poesía de Luis Cernuda, estudio cuantitativo del léxico de La realidad y el deseo* (Universidad de Granada, 1973), Juan Alfredo BELLÓN CAZABÁN, a eu l'occasion de présenter le résultat de ses études statistiques. Elles font apparaître 124 occurrences du mot « deseo » dans l'œuvre en vers de Cernuda (donc sans *Ocnos* et *Variaciones sobre tema mexicano*) ainsi qu'une nette progression au fil des six premières sections du livre antérieures à 1936 : *Primeras poesías*, 4 ; *Égloga, Elegía, Oda*, 1 ; *Un río, un amor*, 7 ; *Los placeres prohibidos*, 13 ; *Donde habite el olvido*, 20 ; *Invocaciones*, 14. Pour les cinq recueils postérieurs à la guerre civile, les chiffres montrent une décroissance légère mais presque régulière : 18, 14, 13, 9, 11 (p. 78). Chacun jugera en fonction du crédit qu'il porte à ce genre de travaux comptables, mais on remarquera le « pic » de 1931-1933 que, compte tenu de certains paramètres, fait apparaître la courbe de la p. 97 du livre de Bellón Cazabán.

³ Luis CERNUDA, México, Séneca (col. « Árbol »), 1940 et México, FCE (col. « Tezontle »), 1958.

⁴ Dans la terminologie de Genette, il s'agirait d'un titre doublement « thématique », par opposition à « rhématique » (Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 75-76).

⁵ Un certain nombre de critiques, et non des moindres (Juan Goytisolo, Luis Maristany, Octavio Paz, Carlos-Peregrín Otero), ont insisté, à juste titre me semble-t-il, sur le caractère réducteur d'une lecture (préconisée cependant par l'auteur) opposant systématiquement réalité et désir. Cf. mon récent article : Bernard SICOT, « Aproximaciones al peritexto de *La realidad y el deseo* : 'À mon seul Désir' », *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, México, El Colegio de México, t. LII, n° 1, 2004, p. 80.

⁶ Cf. « Entonces comprendiste cómo es vívida la realidad creada por la imaginación, [...] » (597) ; également : « La nitidez de su impresión, [...] haciendo la imagen más bella y significativa que la realidad » (606).

Realidad y memoria

El deseo insumiso

[...] (412)¹

C'est bien en connaissance de cause (on s'en doutait) que Cernuda choisit « désir », tout en négligeant également « rêve », sémantiquement plus à même de jouer le rôle antithétique souhaité et qu'il oppose effectivement à « réalité » dans un autre poème, « Nocturno yanqui » :

Sueña ahora,

Si puedes, si te contentas

Con sueños cuando te faltan

Realidades. (445)

En conséquence, dans le titre où sont palpables audace et choix délibéré, « désir » et « réalité » ne s'accouplent qu'au prix d'une entorse linguistique volontaire, « [un] intencionado esguince », comme l'a si justement signalé Rafael Martínez Nadal². Entorse dont l'effet principal pourrait bien être, déjà, de soulignement du deuxième terme, de mise en valeur grâce à un léger boitillement qui ne peut qu'attirer l'attention.

Cette focalisation, subtile, sur le deuxième terme, va d'ailleurs s'accroître. Plus de vingt ans après le choix du titre, lorsqu'en 1958 est publiée la troisième édition du livre, un élément péritextuel nouveau, inhabituel chez ce poète qui en usait peu, fait son apparition, comme une volonté supplémentaire de soulignement. Par l'inclusion d'une épigraphe en français, « À mon seul Désir », également devise (étendard) et auto-dédicace narcissique, l'auteur semble vouloir préciser son titre (qu'il maintient cependant) et, centrant tout exclusivement sur le deuxième terme, confirmer ce qui, dans l'œuvre, lui paraît essentiel. On pourrait évidemment en discuter. Il n'en reste pas moins que cette épigraphe ne manque pas de surprendre, d'intriguer, autant ou plus que ce qui pourrait apparaître, on l'a vu, comme un déficit d'orthonymie du titre, mais pour d'autres raisons. Choisie dans le domaine culturel (et linguistique) français, comme « seuil » pour ouvrir la troisième édition réunissant la presque totalité³ de l'œuvre en vers, outre qu'elle réduit à un seul élément la combinaison binaire du titre, elle ne dit ni son origine, ni son sens caché, si elle en a un, ainsi que le laisserait supposer le fait qu'elle reproduit en réalité la devise quelque peu mystérieuse⁴ qui, au Musée de Cluny, figure sur la sixième tapisserie de *La Dame à la licorne*. Mettant à l'épreuve la perspicacité herméneutique du lecteur, l'inscription du XV^e siècle, devenue épigraphe cernudienne, pourrait cependant se comprendre en donnant un sens plus ou moins contemporain et littéral⁵ à « désir ».

¹ Cf. également, dans « *Ninfa y pastor*, por Ticiano » : « El cuadro aquel aún miras, / Ya no en su realidad, en la memoria » (498).

² Rafael MARTÍNEZ NADAL, *Espanoles en Gran Bretaña*. Luis Cernuda. El hombre y sus temas, Madrid, Hipérion, 1983, p. 205.

³ Cette édition ne recueille qu'une partie des poèmes du dernier livre de Cernuda, *Desolación de la quimera*.

⁴ Cf. Jean-Patrice BOUDET, « La Dame à la licorne et ses sources médiévales d'inspiration », *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, Paris, 1999.

⁵ Bien que mentionnant dans sa correspondance les tapisseries de *La Dame à la licorne* (Cf. Luis CERNUDA, *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, p. 715 et 719), Cernuda ne s'est jamais expliqué sur cette épigraphe. Je renvoie donc le lecteur d'une part aux pages très éclairantes de Gérard GENETTE (« Les épigraphes », *op. cit.*, p. 134-149) et, d'autre part, à Bernard SICOT, « Aproximaciones al peritexto de *La realidad y el deseo* : 'A mon seul Désir' », art. cit., p. 77-105.

Celui, notamment, que le poète précise lorsque, se faisant explicite, il donne à Philip W. Silver, qui préparait alors (1961) l'une des toutes premières thèses consacrées à l'auteur de *La realidad y el deseo*, l'information suivante : « 'Amor' es para mí palabra menos concreta que la de 'deseo' ; que me figuro usar siempre en el sentido exacto que [*sic*] la palabra *desire* »¹. *Deseo, désir, desire*, c'est-à-dire « l'Inconscient et la sexualité »².

Sur ce désir cernudien lié à la sexualité, on a déjà beaucoup écrit. C'est le cas également en ce qui concerne toute une série de thèmes et motifs symboliques, représentations du resserrement spatial, présents dans l'œuvre et que la psychanalyse ne manquerait sans doute pas de relier à l'homosexualité du poète : le lit, la chambre, la maison, le jardin clos, le patio et la multiplicité de leurs espaces en creux, coins, recoins et giron divers, plus ou moins abondants au long des recueils, notamment dans les deux livres de poèmes en prose que sont *Ocnos* et *Variaciones sobre tema mexicano*. Outre ces motifs, conscients ou préconscients, qui ont en commun d'évoquer des espaces fermés et en creux, il en est un autre qui, par les cheminements multiples d'un réseau particulièrement dense, conduit à une constriction maximale de l'espace, clos sur un point enveloppé, et trouve son accomplissement dans l'image où se rejoignent la perle et sa coquille. Dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Cernuda – en vers et en prose – on ne recenserait guère moins d'une centaine de ces représentations (ébauches, variantes, figure accomplie) dont la caractéristique première est qu'elles tendent à reproduire, comme un « invariant sous-jacent »³ et obsessionnel, le même schéma : l'enveloppement d'un centre, point solitaire selon les cas chaud et lumineux, liquide ou dur, souvent intime et caché, cerné par un halo tantôt froid et sombre, tantôt hostile et ouvert, ou bien par une enveloppe close, dure ou molle, lisse à l'intérieur, rugueuse à l'extérieur, protectrice.

Quelles que soient par ailleurs les variations formelles de la cristallisation poétique de cette image (comparaison ou métaphore), la multiplicité également des contextes et des circonstances où elle se configure – la nuit, le jour, la maison, la nature (végétale ou minérale), le corps –, le schéma ne varie pas et son identification semble suffisamment évidente pour que la méthode de la « superposition », chère à Charles Mauron, soit presque superflue. Est nécessaire, en revanche, à propos de ce qui constitue l'une des plus riches accumulations d'images associatives et désirantes de l'œuvre cernudienne, le recours au concept de « réseau », utilisé par Barthes dès 1954⁴, repris ensuite par la psychocritique ; concept fondé sur « [...] la présence constatable dans plusieurs textes du même auteur de réseaux fixes d'associations, dont on peut largement douter qu'ils soient voulus »⁵.

*

¹ Lettre du 30 janvier 1961 : Luis CERNUDA, *Epistolario 1924-1963*, *op. cit.*, p. 900.

² Jean BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1989 (3^e éd.), p. 34.

³ Gérard GENETTE, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 28.

⁴ Genette rappelle comment Barthes, dans l'« Avant-propos » à son *Michelet par lui-même*, parlait déjà d'un « réseau organisé d'obsessions », *ibid.*, p. 16.

⁵ Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Introduction à la Psychocritique, Paris, Corti, 1963, p. 11.

S'il y a bien, au départ chez Cernuda, dès les *Primeras poesías*¹, une sorte d'attirance obsessionnelle et prépondérante (mais non exclusive) pour les lieux clos de tous ordres, c'est que le monde environnant peut aisément, à tout moment, se réduire à des dimensions enveloppantes au sein desquelles le sujet rêveur et solitaire se voit lui-même placé dans un centre, y compris lorsqu'il doute de l'efficacité de cet enfermement et s'interroge, avec nostalgie néanmoins, sur l'utilité des « ouvertures » estivales : « ¿ De qué nos sirvió el verano, / [...] / Si sólo un mundo tan breve / Ciñe al soñador en vano ? » (111). Cependant, comme pourrait déjà le suggérer le redoublement phonétique (*ciñe / soñador*), l'une des grandes caractéristiques de cet espace qui se réduit, c'est qu'il peut non seulement contraindre ou protéger mais aussi en révéler d'autres. La figure primordiale qui se dessine alors est celle du contenu devant contenant, d'un monde gigogne, poupée russe ou coffret chinois, telle la ville, « cofre chino que dentro encerrara otro, y éste otro, y éste otro » (594), offrant, dans l'emboîtement des profondeurs, des contenants successifs. Le même schéma s'applique également à la vie sentimentale – « Como un amor está dentro de otro » (165) – ou aux défaillances de la mémoire – « Como el olvido está dentro del olvido » (*idem.*) Le temps passant, ce même oubli se creuse volontiers en grotte sombre où seuls resplendissent quelques points mémoriels lumineux, avant de s'éteindre comme la flamme d'une bougie :

De todos esos años ya pasados,
 [...], sólo quedan,
 Como cirio que arde en cueva oscura
 [...]
 Recuerdos destinados a morir de mi olvido. (346-347)

Cette préfiguration, encore lointaine, de la perle dans sa coquille, en annonce beaucoup d'autres et se retrouve affectée de plus vastes dimensions spatiales et temporelles, afin de se constituer autour d'un souvenir : « Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo » (201).

Dans l'avant-dernier exemple cité, la comparaison du « cierge qui brûle dans une grotte obscure » offre déjà nettement une première image conforme au schéma isomorphe général : l'ombre, mieux encore ici, l'obscurité, en tant que grotte au fond de laquelle la lumière, réelle ou métaphorique, brille d'un éclat solitaire. Il peut s'agir aussi, à la lumière d'un jour d'hiver, d'un resplendissement solaire dont la force modeste, tremblante, est cependant capable de transpercer les brumes pour apparaître au centre du halo qui l'entoure et des branches qui tentent de lui faire obstacle :

Cuán hermosa la luz parece ahora
 Temblando en halo azul tras de las ramas
 Pardas de invierno donde brilla el hielo. (347)

Vive beauté, mais également, sans doute, tiédeur d'un soleil d'hiver et d'une lumière que le bleu diffus du ciel, le gris et le gel des branches, ne parviennent pas à éteindre.

Passant de la nature à la poésie, Cernuda retrouve une image voisine lorsqu'il métamorphose l'apparition des poèmes magiques de Lorca (assassiné en 1936) en « Breve chispa de fuego entre cimas heladas » (719). Mais, plus que les froideurs hivernales, c'est certainement la noirceur de la nuit qui lui permet le mieux de développer de telles images, comme celle qui

¹ Première section de *La realidad y el deseo* et recomposition de son premier recueil, *Perfil del aire*, publié en 1927.

appartient au même poème que le vers précédent et où, dans le calme (relatif) précédant immédiatement la guerre, le poète évoque un corps oublié dans la nature, « Entre el abrazo eterno de los árboles, / Como una breve estrella por el cielo impasible » (718)¹. La nuit fait naître naturellement des grottes cosmiques dans lesquelles la lumière d'une constellation peut se réduire et évoluer, au milieu de l'obscurité régnante, de la clarté de l'eau jusqu'à la brillance d'un point dur et lumineux, braise ou diamant, pour devenir symbole de solitude aimée :

Allá entre las constelaciones brillaba la tuya, clara como el agua, luciente como el carbón que es el diamante : la constelación de la soledad [...] (604)

Il n'est pas rare, en outre, que ces images d'ombre enchâssant la lumière surgissent à propos d'un moi indolent, en retrait du monde, sous l'emprise de sa rêverie diurne. C'est notamment le cas dans « El indolente » où le sujet s'adonne à la contemplation d'étoiles situées « en la honda noche » (365), avant de se voir, dans « El retraído »,

Morador de entresueños,
Por esas galerías
Donde a la luz más bella hace la sombra
Y donde a la memoria más pura hace el olvido. (400)

Le creusement (« esas galerías »), l'emboîtement chromatique (l'ombre entourant la lumière) ou mémoriel (la mémoire cernée par l'oubli), s'accroissent ici au plus profond de « galeries » métaphoriques où le sujet se voit conduit par un « divagar enamorado ». Ailleurs, dans un contexte amoureux où le désir semble rejoindre la réalité, l'image du point lumineux mis en valeur par l'obscurité se transformera pour devenir celle d'une plus grande obscurité au centre de l'ombre environnante. Mais le paradoxe n'est là qu'apparent car le corps sombre dont il est question (« cuerpecillo oscuro ») devient noir diamant et brille alors, non sans chaleur, dans la pénombre d'une chambre : ombres gigognes, « Penumbra en la penumbra de la habitación, [...], parece un poco de sombra, tan ligero y tan moreno es ; una sombra cálida [...] » (643). Il est clair que ces points de lumière enveloppée, qu'ils relèvent du paradoxal, du cosmos ou simplement de la flamme d'une chandelle, peuvent aussi surgir d'un déplacement purement métaphorique. C'est ce qui arrive au palais de L'Escorial, symbole cernudien d'une nation espagnole non scindée, diamant de granit, centre, resplendissant dans le regard mémoriel doublement distancié de l'exilé, « Resplandor victorioso entre sombra y olvido » (260).

Lumière enfermée ou blottie dans l'ombre, le réseau de ces variations, qui déjà se dessine au fil des exemples antérieurs, va se raccorder assez naturellement à celui des sons, musique, voix ou parole. C'est en traversant les espaces nocturnes que la qualité vibratile de leur mélodie, celle de leur exécution, se trouvent renforcées. Le noir cosmique exalte la clarté acoustique – « [...] En lo oscuro, / Todo vibrante, un claro son ascende » (127) –, ou bien offre protection à une voix enfermée dans son monologue : « Es íntima esa voz, sólo para ella misma ; / Al exterior la sombra presta asilo inseguro » (149). Le rôle joué précédemment par l'ombre et la nuit peut, maintenant, être dévolu au silence. Silence qui est aux sons ce que la nuit est à la lumière, silence lui aussi enveloppant, giron où la parole peut reposer, endormie, avant de sourdre, peut-être et malgré la préférence exprimée : « Mejor que la palabra, / El silencio en que duerme » (326). Et lorsque Cernuda se réfère à la parole poétique de Góngora il retrouve une image proche de la « breve chispa de fuego » utilisée à propos de la fulgurante

¹ Ce poème inédit avant 1993, « Elegía », est dédié à Federico García Lorca et est antérieur à l'élégie qui figure dans *Las nubes* ; cf. les précisions de Derek Harris et Luis Maristany (847).

brièveté de l'œuvre lorquienne. Chez Góngora, la parole brûle également, bien que plus durablement. Perdue au fond d'une nuit d'oubli et d'incompréhension, elle reste une étoile dont la lumière, mieux que celle de l'étincelle, est encore captée par quelques-uns. Puis, dans une deuxième comparaison métaphorique, elle acquiert la dureté du métal inaltérable car non affecté par le sommeil, brillant peut-être aussi, tel encore une fois un diamant gisant au sein (les « entrailles ») de la terre profonde :

Viva pues Góngora, puesto que así los otros
Con desdén le ignoraron, menosprecio
Tras del cual aparece su palabra encendida
Como estrella perdida en lo hondo de la noche,
Como metal insomne en las entrañas de la tierra. (332)

L'image acoustique d'un son blotti au creux du silence devient ainsi celle, cosmique, de la parole perdue dans l'obscurité des cieux ou bien reposant dans la terre (mère, inévitablement). Elle est susceptible de subir, du cosmos à l'oreille humaine, une translation et une réduction de grande ampleur facilitées par la forte analogie morphologique entre l'appareil auditif et le nouvel objet métaphorique, coquille accueillante, « concha de la voz y la música » (348). Cette image archétypique de la coquille, apparemment vide mais réceptacle, en réalité, des deux catégories de sons les plus précieux (la voix humaine et la musique), s'affine lorsque, devenant coquillage marin, elle se fait dépositaire d'un écho sonore ou, plus subtilement encore, dans l'exil, de sa trace nostalgique. S'adressant au Greco, dont le portrait de Fray H. F. Paravicino se trouve lui aussi exilé, dans un musée américain, le poète évoque non seulement ce qu'il ne voit plus de sa patrie idéale, mais aussi ce qu'il n'entend plus, mais dont se nourrit sa nostalgie. Et il interpelle :

Dime. Dime. No esas cosas amargas, las sutiles,
Hondas, afectuosas, que mi oído
Jamás escucha. Como concha vacía,
Mi oído guarda largamente la nostalgia
De su mundo extinguido. [...] (452)

Dans « Versos para ti mismo » – « Aquel efecto noble compartido, / Cuyos ecos despiertan por tu mente desierta / Como en la concha los del mar que ya no existe » (457) –, il recourt à nouveau à la même comparaison afin d'évoquer ce qui lui reste d'une situation amoureuse, réelle ou rêvée, l'improbable écho d'un moment éphémère. Et si l'espace est un conservateur de temps fossilisé, ainsi que l'a si bien montré Bachelard, il peut aussi, université ou caserne devenues coquillage marin, garder dans ses murs silencieux, outre les souvenirs, les traces auditives de la jeunesse lointaine, « Recuerdos de juventudes idas llenan su ámbito, y resueñan sus muros en el silencio como la espiral vacía de un caracol marino » (582).

Coquillages ou coquilles aux lisses parois nacrées sont ainsi des écrans ne pouvant, dans leur profondeur, serrer, protéger, conserver que des objets de grande valeur, notes musicales, voix claires dont l'écho, la trace, disent à la fois la présence et l'absence. Mais lorsqu'il s'agit d'objets concrets, au fond de sombres petites boutiques sévillanes dont le poète se souvient, en Écosse, la comparaison s'impose à nouveau afin de souligner la beauté secrète de leurs étuis étroits, « [...], encerrando como en una concha irisados reflejos de plata y de porcelana, [...] » (559). Et, dans un contexte qui contrairement aux apparences n'est pas très différent de celui des boutiques de Séville, c'est encore la promesse d'une coquille que le poète pressent à

son arrivée en Amérique lorsque, du bateau, il découvre, sur les gratte-ciel de New York, la polychromie du nacre : « [...] un rosa, un lila, un violeta como los de la entraña en el caracol marino, todos emergiendo de un gris básico graduado desde el plomo al perla » (607). Plus ici que le mot « perla », naturellement attiré dans la phrase par « caracol marino » qui le précède, mais qui vient qualifier la nuance la plus claire et brillante du gris enveloppant un nid, un giron, c'est l'annonce de la féminité d'une ville espérée ou perçue comme accueillante qui peut retenir l'attention, tellement il est vrai que toutes les villes, y compris celles du Nouveau Monde, y compris les plus abruptement verticales, sont féminines. Une fois débarqué, le poète s'y enfoncera (608), un peu comme aurait pu le faire, à son époque, Pierre Loti à « Stamboul », ville où Roland Barthes voyait :

[un] espace composite où se condense la substance de plusieurs grandes villes, un élément dans lequel le sujet peut *plonger* : c'est-à-dire s'enfouir, se cacher, se glisser, s'intoxiquer, s'évanouir, disparaître, s'absenter, mourir à tout ce qui n'est pas son désir. ¹

Mais là où le sujet le plus souvent plonge, s'enfouit (s'enfuit), se cache et se glisse avec prédilection, c'est dans le monde végétal. Il y retrouve non seulement l'idéal de la *vita minima* mais aussi l'enchâssement des fleurs dans des écrins divers : roses ouvertes « entre los mares » (269), cachées « A la sombra sagrada de los cedros » (323), fleurs recluses « en la soledad del libro » (590) ou respirant « [...] En el seno / De las nubes [...] / [...] como un sueño » (720). Cependant, c'est le fruit qui reproduit au plus exact le schéma de la coquille refermée sur un contenu précieux ou un secret, essence, par exemple, d'une ville aimée et désirée, au cœur d'un autre univers gigogne. Dans un poème en prose significativement intitulé « La concha vacía », le sujet nostalgique souffre de ne plus s'y trouver :

A esto que ves, como el hueso dentro del fruto, le rodea aquella ciudad, el mundo aquel, de que tu habitación era el centro [...] (652)

D'ailleurs le contenu du fruit peut être promesse de vie – « Como semilla en la pulpa coloreada [...] » (230) –, tout aussi bien que promesse de mort – « Como en el fruto el hueso [los hombres] encierran muerte » (325). Et c'est dans « El ruiseñor sobre la piedra », poème où le poète cisèle son texte à grand renfort d'oxymores, de métaphores et de comparaisons, que l'on retrouve, paradoxale seulement en apparence, compte tenu du but recherché par l'auteur, la comparaison métaphorique du palais-monastère (L'Escorial) dissimulant sous un extérieur rugueux des douceurs insoupçonnées. D'abord lys poussant sur la pierre puis rossignol au chant silencieux mais non moins audible à l'ombre des pins, l'austère palais, ensuite, se métamorphose en fruit, savoureux sous sa rêche carapace :

Lirio sereno en piedra erguido
Junto al huerto monástico pareces.
Ruisseñor claro entre los pinos
Que un canto silencioso levantara.
O fruto de granada, recio afuera,
Mas propicio y jugoso en lo escondido. (313)

C'est certainement par le biais des fruits, de leur enveloppe, de leur pulpe, de leurs graines ou de leurs noyaux cachés que l'enchaînement des images isomorphes conduit le plus naturellement à celles que le corps humain permet. Déjà, dans l'un des exemples précédents, le

¹ Roland BARTHES, « Pierre Loti : 'Aziyadé' », *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (« Points »), 1972, p. 183. C'est Barthes qui souligne.

corps-fruit recelait la mort au sein de son noyau. Un autre texte y revient, doublement d'ailleurs, en enrichissant l'image de celle, analogique, de la vie de la flamme et de la mort des cendres : « Sin ceniza no hay llama, / Ni sin muerte es el cuerpo » (378). Mais, dans la poésie de Cernuda, si le corps est très souvent contenu par des espaces où il se constitue en centre solitaire, en intime conjonction avec les draps, la chambre, le patio ou, mieux encore, le jardin, il est aussi l'enveloppe où, comme « la llama », brille « el alma », termes qui se trouvent en relation paronymique et assonante, de même qu'avec le verbe « amar » : « Rubia, sola también, tu alma / Allá en el pecho ama » (288). Âme aimante, noyau solitaire au plus profond de la poitrine, comme la flamme d'une bougie ou comme l'étoile palpitante, et qui se colore de chaude lumière blonde. Située au plus profond de son enveloppe corporelle, « Allá en su fondo azul, tranquilo y frío » (384), c'est par les yeux et le regard, seules ouvertures de sa coquille, qu'elle se révèle. Mais surtout, dans un renouvellement de l'image, déjà rencontrée, des coquilles gigognes, elle est elle aussi enveloppe, ou écrin profond. Mieux que la cire mémorielle, mieux que certaines circonvolutions cérébrales, elle conserve ainsi, secrètement sinon inconsciemment, les images les plus précieuses du sujet exilé, séparé des jardins et des patios de son enfance et de sa jeunesse. C'est de sa profondeur que remonte soudainement le souvenir d'un jardin sévillan à la vue de sa réplique mexicaine : « [...] al primer golpe de vista [...] algo te trae a la memoria aquel otro cuya imagen llevas siempre en el fondo de tu alma » (644).

C'est elle encore (riche « almario ») qui est la gardienne de l'image du patio, incrustée au plus profond de l'être depuis l'enfance, peut-être même bien avant comme pourraient le suggérer, dans un autre texte, une formulation reprise – « allá en el fondo de tu alma » –, ou d'autres, nouvelles – « círculo oscuro », « agua profunda », « imagen fundamental », « afán secreto » – où se fait perceptible une conscience auto-analytique. Le texte où apparaissent ces mots qui tentent de se frayer, par leur force sémantique, un chemin à travers les profondeurs les plus obscures de l'être jusqu'à un désir secret, naît de la contemplation d'un patio conventionnel mexicain, avec ses arcades, au centre sa fontaine entourée d'orangers ; un lieu, un recoin qui, dans l'espace architectural visible, est la reproduction d'une profonde architecture intériorisée depuis l'enfance sévillane :

Viendo este rincón, respirando este aire, hallas que lo que afuera ves y respiras también está dentro de ti ; que allá en el fondo de tu alma, en su círculo oscuro, como luna reflejada en agua profunda, está la imagen misma de lo que en torno tienes y que desde tu infancia se alza, intacta y límpida, esa imagen fundamental, sosteniendo, ella tan leve, el peso de tu vida y de su afán secreto. (648)

Naturellement, au centre de l'espace fermé de ce patio, c'est une fontaine qui se dresse « con su fuente al centro y naranjos en torno [...] » (648). De l'eau s'écoule, des gouttes tombent dans une vasque, s'accrochent à sa concavité. La métaphore perlière n'est plus très éloignée. Mais le premier enveloppement de l'eau des fontaines est végétal. De pierre ou de marbre, elles sont entourées d'orangers, comme la précédente, ou de palmiers, comme dans « A Larra con unas violetas ». Mieux encore, par métonymie elles se réduisent à l'élément liquide qu'elles génèrent et retiennent mais que ne semble plus affecter aucun mouvement – « aguas » –, tandis que les arbres, dépouillés de leur tronc ligneux, de leurs racines inutiles, se voient limités – « hojas » – à leur feuillage lui aussi immobile : le vert, le tendre et l'eau. La synecdoque gomme les catégories architecturales et botaniques (fontaines / palmiers), pour ne garder que l'essence accueillante des choses. L'absence de verbe au dernier vers de la

strophe immobilise le tableau, seulement affecté alors par l'imperceptible bercement des eaux et des feuilles, induit peut-être par le mouvement de balancier sur l'axe de la conjonction, l'ensemble étant doué de vertus hautement thérapeutiques, ainsi que le souligne un bel hendécasyllabe qui, trop malmené par le discours critique, pourrait facilement se convertir en formulation d'apothicaire. Il suffira de n'y plus toucher :

[...] las fuentes de mármol entre palmas :
Aguas y hojas, bálsamo del triste. (266)

Tout cet enroulement de luxuriances végétales méditerranéennes (ou tropicales), l'herbe de Londres, dans l'exil anglais dépourvu de patios et de fontaines, ne le reproduira que bien imparfaitement autour d'une rivière. En un bel oxymore (Cernuda y excelle), le soudain reflet de l'eau aperçue sera lui-même fait de grisaille :

[...] Las ventanas daban,
Tras edificios viejos, a lo lejos,
Entre la hierba el gris relámpago del río. (294)

Et ce gris jaillissement de lumière, entouré d'une herbe qui ne peut être d'une autre couleur (on a déjà rencontré cette profondeur du ton sur ton), s'il ne devient pas perle, peut cependant motiver son apparition afin de dire l'infinie tristesse du lieu :

Todo era gris y estaba fatigado
Igual que el iris de una perla enferma. (294)

En réalité, dans ce même poème – « Impresión de destierro » –, le véritable éclair, la véritable perle, sont fournies par un mot qui, entendu, soudainement brille au milieu des murmures gris. Goutte d'eau, de rosée, selon la légende¹, ou, ici, larme qui se cristallise – se densifie –, nom de la terre-mère-marâtre lançant un bref éclat dans la pénombre environnante :

Densa como una lágrima cayendo,
Brotó de pronto una palabra : España. (295)

Perle sonore, éphémère, qu'aucune coquille ne peut recueillir et protéger, ni même l'oreille de celui qui prête alors attention. Elle se désagrège dès qu'est prononcée sa troisième syllabe et la lumière efface les traces de son très bref éclat : « Encendieron las luces. Nos marchamos » (ibid.)

D'autres perles, dans les recueils de Cernuda, connaissent un sort guère plus enviable. Elles sont alors, sans protection, vouées à l'inutilité – « Libremente los besos desde sus labios caen / En la mar indomable como perlas inútiles » (144). Elles participent, avec d'autres objets, à un menu bric-à-brac surréaliste – « Había en el fondo del mar una perla y una vieja trompeta » (192) – ou bien, métaphores pourtant de la liberté, elles ne sont, lorsque s'éteint l'amour, qu'engrais pour les rêves :

Oh amantes,
[...]
Fertilizáis con lágrimas la tumba de los sueños,
Dejando allí caer, ignorantes como niños,
La libertad, la perla de los días. (235)

¹ Cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter (coll. « Bouquins »), 1982, éd. revue et corrigée, p. 743.

La perle retrouve cependant sa valeur, rare et précieuse, lorsque pour l'exilé elle entre en comparaison avec un soleil qui n'est, dans « la primavera nórdica », ni moins rare, ni moins précieux :

Mas posible es buscarlo a través de las nubes,
Tal pescador del sur por el fondo marino
La opaca luz redonda en la perla cuajada (355),

ou lorsqu'elle symbolise, en une métaphore courante, la terre convoitée par ceux qui précédèrent les exilés sur le chemin des Indes, « Perla sin par oculta en el abismo atlántico » (351).

Bien qu'elle s'y cache, l'abîme est naturellement bien loin de pouvoir, pour la perle, constituer une coquille. Or, ce n'est qu'à l'intérieur de celle-ci qu'elle est en mesure de retrouver toute sa valeur. Les deux sont liées, dans la nature comme dans la langue. Elles dépendent l'une de l'autre, les mots qui les désignent s'attirent mutuellement. Bachelard écrivait : « la coquille fait la perle ; la perle fait la coquille »¹. Leur conjonction est une image de l'unité, de la symbiose, de l'un en deux. Même si, comme pour le noyau dans le fruit, il s'agit d'une des représentations les plus fortes de la solitude², ce qui domine, dans la coquille habitée, c'est la manifestation d'une solitude heureuse, d'un bien-être confortable, prodigués par un milieu aqueux, clos dans son enveloppe lisse et nacrée. Les aspérités sont extérieures. Dans un contexte étranger et hostile, l'espace – « el vestíbulo oscuro y desierto del hotel » (611) –, comme la vie, se transforme en coquille vide et inutile, « otro objeto inerte y vacío, como concha de la cual arrancarán su perla » (idem.) Il en va de même pour les travaux des hommes, peints sur les tableaux des artistes réunis dans des musées étrangers, « [...], se sobreviven / Preciosos sin valor, como la concha / Índica, de su perla despojada / [...] » (413). Mais il suffit que la tiédeur d'un foyer devienne perceptible pour qu'une maison invite à l'accueil et que réapparaisse la comparaison avec le coquillage habité, générateur de rêve et de désir :

Cuando la noche llega, y desde un río un viento frío corre
Sobre la piel desnuda, llama la casa al hombre,
Hecha voz tibia, entreabiertos sus muros como una concha oscura,
Con la perla del fuego, donde sueño y deseo juntan sus luces puras. (302)

Les violettes, fleurs du nord précieuses car modestes et fragiles sous le ciel de mars, « Leves, mojadadas, melodiosas » (311), peuvent, elles aussi, devenir perles entre leurs feuilles vertes,

Su oscura luz morada insinuándose
Tal perla vegetal tras verdes valvas (ibid.)

Et l'enfant de « Niño tras un cristal », protégé de l'inclémence du temps et du monde dans une chambre qui l'enveloppe de douceur, immobile derrière la vitre protectrice, solitaire comme dans une coquille, est lui-même une coquille où se forme une perle prometteuse : « En su sombra ya se forma la perla » (492). Le temps immobilisé, aussi bien que l'espace, peut

¹ Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1992 (15^e réimpression), p. 336.

² Pour Jean-Pierre RICHARD, « image parfaite de la solitude » : *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1964, p. 116.

également se refermer sur lui-même. Un instant lumineux d'accord avec le monde tropical, sur une plage mexicaine, pourra, échappant brièvement au mouvement qui menace de l'emporter, cristalliser en un « ahora » ayant de la perle la ronde perfection chromatique : « Y entre antes y luego, como entre sus dos valvas la perla, este momento irisado y perfecto. Ahora » (649).

*

L'abondance des « documents » (comme disait Bachelard), glanés tout au long de l'œuvre de Cernuda saisie synchroniquement, en tous sens par « l'enquête » immanente, semble bien attester la présence d'une image obsessionnelle dont on peut supposer qu'elle est en partie inconsciente. Mais comment être totalement affirmatif sur ce dernier point ? Ce qui est clair, en revanche, c'est bien l'existence d'un « réseau » qui, des représentations multiples de l'enveloppement d'un point sonore ou lumineux, conduit à l'évocation de coquilles diverses, de perles de tous ordres, se réunissant parfois pour sceller l'image accomplie de la perle dans sa coquille. Belle image, littérairement parfaite comme dans le dernier exemple cité où deux adverbess de temps (« antes y luego ») se constituent en valves autour d'un troisième, « ahora », perle isolée par la ponctuation, faite d'une matière (linguistique) identique à celle de l'intérieur de sa coquille sécrétrice. Belles images, archétypiques sous toutes les latitudes depuis la nuit des temps¹, mais poétiquement renouvelées. L'originalité de leur présence dans l'œuvre de Cernuda tient d'abord à leur récurrence et à la variété de leurs représentations. En même temps, à la qualité esthétique de ces représentations. Ici, comme souvent en littérature, le matériau est universel, seule la forme, les formes dans lesquelles il se glisse brillent par leur originalité. Bien que non applicable systématiquement à tous les auteurs ou à toutes les œuvres, on pourrait reprendre à leur sujet l'idée ancienne, chère aux formalistes russes, selon laquelle la forme doit être analysée « comme fond en elle-même »².

Sortant de l'immanence, il serait facile, trop peut-être, d'aller plus loin, vers d'autres profondeurs. D'interroger la biographie du sujet, comme l'accepte la psychocritique, afin de vérifier, hors texte, la validité référentielle des images symboliques accumulées : on y trouverait sans doute, pour Cernuda, une corrélation entre l'absence d'une mère aimante et le besoin d'une mère qui, en tous lieux, se fait sentir dans l'œuvre, avant l'exil et dans l'exil. Et il est sans doute superflu de recourir à certains des textes essentiels de la psychanalyse (Freud, Groddeck ou Rank, par exemple) pour « découvrir » que la coquille est un symbole féminin³, qu'« il n'est de désir ou volupté qui ne soient pénétrés de la nostalgie de se retrouver dans le sein de sa mère »⁴ ou que « la tendance primordiale de la libido » est celle qui conduit le sujet « à la reconstitution de la situation primitive et voluptueuse dans l'utérus maternel »⁵. Mais il faut reconnaître que l'on ne peut être qu'intrigué (séduit, « impliqué » ?) par tous les retours, par toutes les modulations de cette image de la coquille autour de sa perle, infiniment variable

¹ Cf. l'entrée « Perle », dans Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 741-744.

² Boris EIKHENBAUM, « La théorie de la 'méthode formelle' » [1925], in *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil (coll. « Tel Quel »), 1965, p. 44.

³ Cf. Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1987 (6^e tirage), p. 104 et *Introduction à la psychanalyse*, Paris, PUF, 1983, p. 141.

⁴ Georg GRODDECK, *Au fond de l'homme, cela (Le livre du ça)*, Paris, Gallimard, 1963, p. 51-52.

⁵ Otto RANK, *Le Traumatisme de la naissance*, Paris, PUF, 1978, p. 190.

et omniprésente dans l'œuvre. S'agissant de Cernuda, sans doute faudrait-il élargir, en l'appliquant à la totalité de sa production poétique, la phrase de Guy Rosolato pour convenir avec lui que, lorsqu'ils se font si insistants, « quelques mots d'un poème, quelques lignes d'un livre, une 'petite' phrase de sonate, nous donnent accès à l'ensemble de l'œuvre [...] »¹ ou, ici, à l'un de ses versants les plus fascinants.

Quoi qu'il en soit, tous les grands critiques thématiques ont, sans avoir forcément recours à de savantes approches psychanalytiques, identifié chez maints auteurs ce désir de « retour à la mère ». Bachelard y voyait « une des plus puissantes tendances de l'involution psychique »² et, dans « ses naïves représentations visuelles », trouvait la trace de « pulsions obscures que les psychanalystes désignent sous le nom de retour à la mère »³. À propos d'Amiel, Georges Poulet parlait aussi de « ce mouvement de retour »⁴ puis ajoutait :

Dans ce mouvement régressif [...], il n'est pas difficile de voir la manifestation d'un complexe freudien. Le but de la réimplication, dit Amiel lui-même, est de « ramener à l'état d'indivision de l'être, à peu près à l'état fœtal ». Ailleurs, il exprime le vœu identique de « remonter le cours des années et de rentrer dans le sein de sa mère ».⁵

Et ce qu'écrit Jean-Pierre Richard, à propos de Maurice de Guérin, auteur que Cernuda connaissait bien, peut s'appliquer de la même façon au poète espagnol : « Du côté de la lenteur prégnante se construit toute une typologie du retrait et de l'involution, de l'intimisation spatiale, charnelle, temporelle. Le motif majeur en est la grotte, lieu immédiatement matriciel [...] »⁶, comme la coquille. L'Âme romantique et le rêve, d'Albert Béguin, fournirait également son lot de « documents » à l'appui, inutiles ici tant l'affaire est entendue.

S'agissant d'un auteur tel que Cernuda, lecteur de Freud dès sa jeunesse⁷, tenté, on l'a vu, par l'auto-analyse, brandissant le mot « désir » comme un étendard aux portes de son œuvre, semeur tout au long de ses textes et de ses errances de tant de « nid[s] ontologiques »⁸, le « freudonnement »⁹, modeste et peu original, auquel peut conduire ici une psychocritique artisanale – ou même une psychobiographie maniée par des mains qui ne seraient celles ni de Jean Delay ni de Dominique Fernandez –, est amplement insuffisant. Le diagnostic étant établi, l'importance de l'œuvre et la prégnance de son versant involutif justifieraient à mon sens, pour un traitement approfondi, l'attention d'un spécialiste confirmé. Mieux encore : que leur soit appliquée, par un critique doublé d'un analysé, peut-être même d'un analyste, comme le

¹ Guy ROSOLATO, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1969, p. 133.

² Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1969 (5^e réimpression), p. 55.

³ *Ibid.*, p. 151. Ici et dans la citation précédente, c'est Bachelard qui souligne.

⁴ Georges POULET, *Les Métamorphoses du cercle* [1961], Paris, Flammarion, 1979, p. 347.

⁵ *Ibid.*, p. 349.

⁶ Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1970, p. 231.

⁷ Dans le fonds de la bibliothèque sévillane du poète déposé à la Residencia de Estudiantes (Madrid), figurent, en édition française, deux ouvrages de Sigmund FREUD : *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1925 et *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1928.

⁸ Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, *op. cit.*, p. 231.

⁹ Cf. Gérard GENETTE, « freudonner », *Figures V*, *op. cit.*, p. 12.

suggère Jean Bellemin-Noël¹, une textanalyse de stricte obédience pouvant s’inspirer notamment des travaux si fouillés, si riches, que Michèle Ramond a réalisés sur Lorca, tout à l’honneur de l’hispanisme français contrairement à ce que d’aucuns ont pu écrire². Il y a, dans trois de ses ouvrages, *La Question de l’Autre dans Federico García Lorca*, *Le Passage à l’écriture. Le premier livre de Lorca* et dans *Federico García Lorca. L’œuvre et les sexes imaginaires*³, une voie tracée, certes difficile, susceptible néanmoins d’ouvrir, pour Cernuda, un champ d’investigation nouveau, hors des ornières habituelles. En attendant que cette perle rare – un critique analyste – sorte de sa coquille, il faudra, sur cette friche, nous contenter d’un halo de grisaille.

Bernard SICOT
EA 369
Université Paris X-Nanterre

¹ « [La lecture avec la psychanalyse] suppose un engagement personnel. Non seulement une compétence en théorie freudienne [...] mais un *investissement inconscient*. [...] De là l’exigence de droit formulée par certains psychanalystes à l’égard de quiconque veut manipuler en connaissance de cause les outils freudiens : il faut être analyste – peut-être en effet ne suffit-il pas d’être analysé ? – [...] », Jean BELLEMIN-NOËL, *op. cit.*, p. 79-80.

² Cf. Julio NEIRA et Javier PÉREZ BAZO, *Luis Cernuda en el exilio. Lecturas de Las Nubes y Desolación de la Quimera*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 19, n. 255 : « [Michèle Ramond] rinde flaco favor al hispanismo francés con sus aportaciones ‘psycocritiques’ [*sic*] aplicadas a García Lorca ; [...] »

³ Respectivement : Toulouse, Eché Éditeur, 1986 ; Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989 ; Aix-en-Provence, Édisud, 2004.

DÉSIR FÉMININ ET PASSIVITÉ DANS « BARRAQUERA » (1932)

DE JOSÉ DE LA CUADRA

La nouvelle « Barraquera », publiée dans le recueil *Horno*¹ en 1932, de l'Équatorien José de la Cuadra, dresse le portrait d'une femme ayant socialement réussi : Conchita, Indienne misérable d'un village perdu des Andes, surmonte seule, et par son unique travail, la pauvreté, l'injustice, les affronts, pour devenir Ña Concepcioncita², propriétaire d'un florissant commerce à Guayaquil, mère d'une jeune fille éduquée et d'un étudiant bientôt avocat. Toutefois, cette spectaculaire ascension sociale ne rejoint pas la description d'une femme au caractère trempé, d'une forte tête assumant des attributs masculins comme la Pancha d'une des nouvelles les plus connues de José de la Cuadra, « La Tigra »³, publiée dans le même recueil. Au contraire, c'est la passivité qui semble principalement définir Conchita.

Il s'agit ici de comprendre comment se manifeste cette passivité, et dans quelle mesure elle construit une féminité « en creux » qui se caractérise par une absence de désir ou, plus exactement, par un désir bâillonné. Il convient à ce titre d'appréhender une sexualité féminine qui se définit comme passive face au désir masculin, actif et violent, manifeste dans les différentes formes de viol auquel Conchita est soumise et finit par se soumettre.

Pour ce faire, nous nous efforcerons de proposer deux niveaux de lecture de « Barraquera ». Le premier observera comment la nouvelle construit ses portraits par le recours aux catégories traditionnelles des genres et propose une représentation de la féminité au service des hommes, dénonçant la terrible condition des femmes pauvres, indiennes qui plus est, dans l'Équateur des premières décennies du XX^e siècle. Le second niveau tentera de situer l'opposition passivité/activité au sein de l'approche psychanalytique de la sexualité féminine et s'efforcera à ce titre de cerner les enjeux œdipiens dans la construction d'un désir féminin chez Ña Concepcioncita.

DÉSIR FÉMININ, PASSIVITÉ ET CATÉGORIES DE GENRES

Terreur et soumission face à la domination masculine

La nouvelle se construit en neuf séquences sous forme d'un flash-back. Ña Concepcioncita, âgée d'une quarantaine d'années, dans sa boutique d'un marché de Guayaquil, attend les derniers clients ; elle tombe dans une douce torpeur, propice aux souvenirs et à la rêverie. Elle revoit ainsi, entre rêve et conscience, les épisodes marquants de son existence, centrés sur ses relations avec l'autre sexe, qui déterminent son accès à la féminité : les jeux initiatiques « del ángel, el diablo y los colores » dans son village natal, par lesquels elle découvre l'expression de la masculinité en la personne de Juan Saquicela ; le rapt et le viol par ce dernier d'une

¹ José de la CUADRA, « Barraquera », *Doce relatos – Los Sangurimas*, Quito, Libresa (Col. « Antares »), 1990, p. 83-104.

² « Ña » est l'abréviation populaire sur la côte équatorienne du très respectueux « Niña ». L'onomastique témoigne ici des transformations de la fillette Conchita, pauvre et désemparée, en dame prospère bénéficiant du traitement réservé aux notables.

³ José de la CUADRA, « La Tigra », *op. cit.*, p. 160-196.

Conchita âgée de 11 ans ; une première maternité ; après la mort de Juan, enseveli dans la mine où il travaille, le départ pour Guayaquil comme nourrice et le décès de sa fillette ; la prospérité durement acquise et le nouveau viol, par Ramón ; la double maternité, abandonnée par Ramón qu'elle avait pris pour mari.

Il est trois constantes dans ce parcours, qui définissent une représentation traditionnelle de la féminité : la sexualité brutale à laquelle Conchita est forcée, d'une part (la femme objet et proie de l'homme) ; la maternité, d'autre part (la mère) ; le départ du mari, qui décède ou la quitte sans un mot, laissant place au désarroi, enfin (la femme désemparée sans le soutien d'un homme). Conchita ne choisit rien, ni ses maris qui la prennent par la violence et avec lesquels ensuite elle se résigne à vivre docilement, ni ses maternités qui apparaissent comme le résultat de l'appropriation de son corps par l'homme. Son portrait se construit ici sous le double signe de la passivité et de la soumission.

Conchita semble en effet subir sans mot dire ses malheurs, dans une passivité qui frise l'apathie lorsqu'elle observe douloureusement sa fille dépérir sous ses yeux, alors qu'elle travaille comme nourrice chez des patrons qui exigent d'elle qu'elle donne tout son lait à leur fils : à aucun moment elle ne songe à quitter son emploi pour sauver la vie de son enfant. Elle n'est pourtant pas une faible femme. Elle travaille dur, réussissant non seulement à s'enrichir, mais à éduquer seule les deux enfants nés de son union avec Ramón. Toutefois, elle apparaît avant tout comme un être craintif et soumis, et ce, dès les premières lignes du texte. Ainsi, face à une cliente qui blasphème, est-elle prise d'une peur superstitieuse : « Ña Concepcioncita escuchaba, devota, medrosa. Se santiguaba repetidamente, precavida »¹.

Cette terreur sourde caractérise l'ensemble de ses relations au masculin, qu'il s'agisse de la figure de Dieu le Père tout-puissant, du prêtre, de Juan Saquicela ou de Ramón. Cette terreur fait écho aux modalités de sa rencontre avec l'autre sexe, dans le cadre d'un jeu d'enfants qui pose définitivement, pour Conchita, l'homme comme un diable violent et cruel : « el juego del ángel, el diablo y los colores ». Saquicela, qui joue le rôle du diable, y emporte brutalement la fillette, « a empellones, poco menos que a golpes, habla[ndo] con voz cavernosa, atemorizante »², puis profite d'elle. D'emblée, l'initiation sexuelle est placée sous le signe de la domination par les menaces, les coups, l'appropriation du corps de la fillette malgré elle :

En los rincones más oscuros, Saquicela la apretaba contra su cuerpo estrechamente y le pellizcaba las nalgas y los senos en albor [...]

[Ella] sentía miedo. Un medio calladito, calladito y tembloroso.

Provocábale gritar ; pero Saquicela le decía que si gritara le haría más, y no gritaba.³

Cette initiation s'achève peu après, par un viol caractérisé où le désir masculin est définitivement associé au diable : « Estaba como loco. En la penumbra del silo, se veían sus ojos brotados, brillantes. Y contra la carne dura y aterrorizada de la chica, babeaba la boca, exhalando un vaho caliente »⁴. Face à la force et à la ruse du diable, la femme ne peut que capituler, condamnée à la soumission angoissée. Le féminin ne surgit que par opposition au masculin,

¹ José de la CUADRA, « Barraquera », *op. cit.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

dans un rapport de domination d'où ce dernier sort nécessairement victorieux. Face à un masculin « en bosses », le féminin naît « en creux ».

Le désir féminin étouffé

Tout se passe comme si l'apparition bruyante et violente du désir masculin étouffait dans la terreur le désir féminin. Ainsi, réduite au statut d'objet du désir masculin, Conchita comme sujet ne parvient-elle jamais à exprimer son propre désir. Après un long veuvage, elle se résigne à prendre pour mari son second violeur, Ramón, mettant cette décision sur le compte de la solitude ou de l'instinct, mais jamais d'un désir sexuel qui l'amènerait à préférer un compagnon, même effrayant, à la chasteté¹.

Car Ña Concepcioncita connaît le désir, mais en dissimule soigneusement les manifestations. Aussi, lorsque son employé lui révèle qu'elle a rêvé à haute voix d'exploits érotiques, réagit-elle violemment avant d'acheter son silence² : elle a honte de son propre désir. Ce faisant, elle respecte scrupuleusement les normes sociales qu'impose la représentation du désir féminin par opposition au masculin.

Le modèle de sexualité masculine repose ici sur une supposée nature qui lui conférerait un caractère urgent et indomptable. Si la masculinité est activité, entreprise, initiative, la féminité est douceur, passivité, fragilité. Ces catégories s'opposent, certes, mais sont toujours présentées comme complémentaires, donc idéales, légitimant le patriarcat aux yeux d'une Conchita qui non seulement accepte comme maris les hommes qui la malmènent, mais qui préfère taire son désir plutôt que de passer pour dévergondée.

Selon le modèle en place, la communauté des femmes se partage en effet d'après leur fonction (procréation ou non), leur statut (mère ou amante) et la morale (vierge ou putain), institutionnalisés par le mariage. Ce modèle détermine les référents de la représentation de la femme et valorise l'appartenance de celle-ci à un partenaire unique, la dépeignant comme foncièrement passive et soumise. La femme réprime alors ses élans sexuels pour satisfaire aux attentes que l'on a d'elle. À l'opposé, les femmes se montrant actives et prenant l'initiative apparaissent comme suspectes et condamnables. Conchita est ainsi, auprès de Juan Saquicela puis de Ramón, épouse pour ne pas être putain. Alors qu'elle vient d'être sauvagement violée, qu'elle est terrorisée, blessée par les coups et affaiblie par l'hémorragie que la pénétration du jeune adulte a provoquée chez la fillette de 11 ans, elle suit son bourreau, se sachant perdue aux yeux de la morale établie :

Por eso, cuando Saquicela le dijo que no podía volverla a donde la mamá y que tendría que seguirlo, musitó, resignada :

– Ahá...³

Elle est également mère, à trois reprises, et s'appelle même Concepción. Elle conçoit et donne la vie, fonction qui anoblit la sexualité féminine et octroie la respectabilité, comme en témoigne le « Niña » dont elle bénéficie bien qu'elle vive sans mari.

A contrario, Pancha, dans la nouvelle « La Tigra », se caractérise par un désir violent et agressif qu'elle manifeste auprès des amants qu'elle se choisit librement, les violant à l'occa-

¹ *Ibid.*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 89.

sion. Quoique femme, elle vit sa sexualité sous le signe de la virilité, car elle y est prédateur et non plus proie, comme l'illustre le surnom qui lui est octroyé, La Tigresse. Forcément putain selon les catégories établies, elle n'est jamais mère, alors même qu'elle multiplie les aventures. Cette anti-Concepción dans tous les sens du terme est évidemment l'objet de rumeurs et de médisances qui la dépeignent comme anormale ou monstrueuse.

Les deux personnages connaissent d'ailleurs des destins opposés. Ña Concepcioncita, respectée de tous, réussit paisiblement dans la grande ville de Guayaquil, lieu qui est loin d'être innocent chez José de la Cuadra car il incarne aussi le pôle de la civilisation, du progrès possible, où règnent le droit et l'ordre¹. En revanche, La Tigresse, rebelle aux autorités, sans descendance, vivant comme un homme sur ses terres isolées, incarne un univers archaïque en sursis, celui d'une barbarie américaine appelée à disparaître face aux assauts de la modernité. Elle est d'ores et déjà condamnée et, avec elle, une féminité forcément primitive car osant exprimer ses désirs. L'ordre, le progrès et l'avenir se trouvent ainsi du côté de Ña Concepcioncita, d'un désir féminin bâillonné.

Passivité et masochisme

Dès lors, les manifestations du désir se limitent à la rêverie. Ou bien elles apparaissent en filigrane, aspirant à la seule forme de plaisir qui reste à une Conchita initiée dans la douleur et l'humiliation, qui ne connaît de la relation à l'homme que la violence et la domination : le masochisme.

Plusieurs indices de ce masochisme sont laissés au lecteur. « Gozarás de las llamas del infierno »², déclare le diable Saquicela à Conchita lors de leurs jeux initiatiques, annonçant un plaisir qui éclôt forcément dans la souffrance. Plus loin, le narrateur précise que Ña Concepcioncita tient la vie commune avec Saquicela pour relativement heureuse, alors même que celui-ci continue de la prendre sauvagement³. D'ailleurs, évoquant le pénible voyage des deux jeunes gens jusqu'à la mine où Juan finit par obtenir un emploi, le narrateur omniscient décrit une odyssee épuisante où « ni la lujuria les hablaba ya »⁴ : loin d'être un objet passif, Conchita est devenue partie prenante d'une relation où se rejoue le viol initial, acceptant désormais très volontiers le rôle qui lui échoit. De même, lorsque Ramón s'introduit chez elle par la ruse, elle cesse rapidement de lui résister au souvenir de ce premier viol, lequel lui est agréable à en croire les suggestifs points de suspension : « Ella se agitaba, se agitaba. Luchaba con todo su cuerpo. Pero de pronto evocó una escena lejana y se quedó quietecita... quietecita... »⁵.

¹ À ce sujet, voir Emmanuelle SINARDET, « L'hôte comme agent déstabilisateur dans la nouvelle 'La Tigra' (1932) de l'Équatorien José de La Cuadra : l'interprète de la réalité 'montuvia' », in Bernadette BERTRANDIAS (éd.), *L'étranger dans la maison. Figures romanesques de l'hôte*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal – CRLMC (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), 2003, p. 127-142.

² José de la CUADRA, « Barraquera », *op. cit.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 92. Ces viols répétés sont d'ailleurs des souvenirs lumineux, un « recordar, exaltado de sol... », *ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 91. Nous avons souligné le pronom pluriel.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

Depuis son initiation douloureuse, Ña Concepcioncita ne semble pas avoir connu de relations autres que masochistes. Ou bien elle n'en a pas gardé souvenir, parce qu'elles lui ont été moins agréables ; c'est du moins ce que le lecteur peut déduire des propos du jeune employé de Ña Concepcioncita, témoin de sa rêverie :

– Ah... Diga, ñiña, ¿ y a quién le daba entonces, cuando tenía cerrados los ojos, esos besotes ? Sospiraba busté, ñiña, y hacía ¡ juh ! como mula cansada. ¡ Y decía unas palabrotas más cochinas !¹

Car ces baisers et ces soupirs, manifestations du désir, sont destinés à Juan et à Ramón, les deux seuls amants que la narration mentionne : deux violeurs qui ont su, justement, conduire Conchita au plaisir.

C'est ici que se trouve la limite de la dénonciation d'une condition féminine effroyable par José de la Cuadra. Il pointe le destin des femmes pauvres et indiennes, dominées tant socialement, ethniquement que sexuellement, comme l'illustre le décès de la première fille de Conchita : le sein de l'Indienne misérable nourrit Luisito, un enfant blanc des beaux quartiers de Guayaquil, qui prive ainsi du lait qui devrait lui revenir le bébé de la nourrice, une fille qui finit par mourir de faim (riche-blanc-masculin *versus* pauvre-indien-féminin). Plus largement, le destin de Conchita contribue à dénoncer la domination de la femme par l'homme, y compris par le plus misérable d'entre eux, tel le « longo » Juan Saquicela. En quelque sorte, la femme incarne la dominée du dominé, condition qui en fait la « carne propicia de los prostíbulos baratos »² où se joue de nouveau la domination sexuelle, sociale et ethnique, les jeunes femmes blanches étant réservées aux bordels les plus élégants. Aussi naître femme et pauvre apparaît-il comme une « desgracia »³.

Mais « Barraquera » n'a rien d'un texte féministe. Les catégories qui président à la définition d'un désir féminin ne sont jamais questionnées en tant que telles. Au contraire, le destin peu enviable de Pancha, dans « La Tigra », par rapport à celui de Concepción, tend à les conforter : seule la femme réprimant son désir est principe d'ordre et de progrès. Pire, que ce désir féminin relève du masochisme légitime la domination en place : la femme y trouve son compte et est la dernière à envisager de bouleverser le modèle existant. D'ailleurs, Concepción ne fait-elle pas d'Herminia une jeune fille accomplie, l'élevant dans l'acceptation de son rôle de femelle passive et soumise dont la principale occupation consiste à attendre « al macho que la acab[e] de hacer mujer »⁴ ? La respectabilité et l'ordre sont saufs.

« BARRAQUERA » OU LA DÉCOUVERTE DE LA FÉMINITÉ

De l'activité à la passivité

La nouvelle offre toutefois une autre lecture, complémentaire, de la féminité et de la construction d'un désir féminin : le passage de l'activité à la passivité chez la fillette, tel qu'a pu les définir Freud dans *Sur la sexualité féminine*⁵. D'après Freud, la fillette rencontre par rapport au garçon deux difficultés dans la découverte de sa sexualité : d'une part, le renonce-

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ Ce texte de 1931 est reproduit dans Sigmund FREUD, *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 159 p.

ment au clitoris, forme phallique relevant d'une sexualité active, au profit du vagin ; d'autre part, le changement d'objet d'amour, de la mère vers le père. Il en résulte des peurs et des angoisses terribles, à l'œuvre à notre sens dans « el juego del ángel, el diablo y los colores ».

À travers les descriptions de ce jeu initiatique, se manifeste tout d'abord la haine de la figure maternelle. Le changement d'objet d'amour de la mère vers le père se fait dans l'hostilité, qui s'exprime ici par les ragots insultants que se remémore Conchita à son sujet après le rapt, mais qui débouchent aussitôt, de façon *a priori* surprenante, sur le dénigrement de sa propre mère : « Razana es [Conchita]. Hija de la Manuela había de ser... [...] Cuatro maridos le he conocido a la longa vieja. Y aura mismo la duerme un tal Toalisa que jué soldado »¹. La mère est non seulement posée comme « puta », mais comme une « puta » de la pire espèce, car vieille et femme à soldats.

Durant le jeu, d'autres figures maternelles apparaissent, qui se révèlent aussi peu reluisantes : celle de « l'ange », qui protège du diable les enfants en appelant leur couleur, incarné par la plus jolie des filles, douce et tendre (attributs maternels) ; celle de la « marraine », chargée de distribuer les couleurs, qui désigne ainsi quel enfant sera appelé par le diable. Ces deux figures se présentent rapidement comme traîtresses. D'une part, l'ange n'appelle jamais la couleur qu'il devine être celle de Conchita, rejetant cette dernière au lieu de la protéger ; d'autre part, la marraine lui accorde toujours les mauvaises couleurs, le noir et le violet, celles que le diable préfère, la livrant nécessairement à ce dernier. Pire, cette marraine rentre chez elle seule, sans la raccompagner le soir du viol, indifférente au sort de la fillette : elle est bien responsable du malheur qui survient à une Conchita sans défense. Voilà celle-ci abandonnée à son triste sort, le diable, par les trois figures maternelles, l'ange, la marraine et cette mère dont elle est censée avoir hérité la « razana », c'est-à-dire la tare.

En quoi consistent cette tare, ce triste sort, ce malheur ? Il semble se jouer ici la découverte de la différence des sexes à travers celle de l'absence de pénis chez la femme, découverte qui débouche sur la haine de la mère. Rappelons que ces jeux sont aussi l'occasion de premiers contacts sexuels où, en la personne de Juan Saquicela, la fillette peut observer *a contrario* son manque de pénis. Il en résulte une angoisse terrible, manifeste dans la terreur qu'inspire le jeu à Conchita, avant même le viol. Elle découvre que l'absence de pénis concerne toutes les femmes, y compris sa mère. Or son amour s'adressait à une mère phallique et non châtrée ; d'où la haine de la mère non seulement dévalorisée (l'ange traître, la marraine indifférente, la vieille pute) mais rendue directement responsable de son malheur, d'être livrée au diable, une des figures de l'angoisse.

Ce complexe de castration peut déboucher sur un complexe de virilité, par lequel la fillette ne se résigne pas à ne pas avoir de pénis, refuse la réalité et exagère son attitude virile. Tel est le cas de Pancha, autre facette de la féminité dans *Horno*. La Tigresse persiste dans une sexualité active, celle de la fillette qui poursuit son activité clitoridienne / phallique. D'une certaine façon, La Tigresse qui manie la machette (symbole phallique) comme un homme, qui règne en maître absolu sur les terres que lui a transmises son père, justement, qui séduit les hôtes de passage et force ceux qui lui résistent, cherche une identification avec une mère phallique, avec une figure virile. Pancha se présente de nouveau comme le contraire de Conchita, laquelle, pour sa part, se résigne à renoncer à la masturbation clitoridienne et fait le choix de la passivité.

¹ José de la CUADRA, « Barraquera », *op. cit.*, p. 90.

En effet, la seule façon qu'a Conchita de resituer son désir par rapport au manque de pénis est une totale passivité qui se joue dans l'abandon de la mère comme objet d'amour au profit du père. À l'issue du jeu, elle suit Juan Saquicela, une figure paternelle. Elle fait le choix de ne plus rentrer chez sa mère, de laquelle elle se détourne alors de façon définitive.

Le désir d'enfant du père

Le jeu met en scène le désir féminin pour le père, qui est le désir de posséder ce pénis refusé par la mère. Si le père biologique est absent de la rêverie de Conchita, celle-ci évoque trois figures paternelles : celle de Taita Dios, de Taita Cura (soulignons que « taita » signifie père) et celle de Juan Saquicela qui se distingue des autres joueurs en ce sens qu'il est presque un adulte, « un longote fiero »¹, fort, autoritaire, viril. « Longo » apparaît d'ailleurs comme le pendant masculin de « longa », terme désignant ici la mère de Conchita.

Le désir pour le père se manifeste à travers le désir d'enfant du père. En reportant sur le père son désir de l'enfant-pénis, en pleine situation œdipienne, la fillette découvre la similitude de sa position avec la mère. Sa haine envers elle, manifeste dans le jeu, s'en trouve renforcée. Pour Françoise Dolto, la fillette découvre également qu'elle n'a pas de membre viril mais qu'elle peut en être fière². Elle se sent alors prête aux réceptions des formes pointues maniées par les hommes, même si cela doit lui faire mal, sentiment qui peut se manifester dans des fantasmes de viol. Ces fantasmes sont à l'œuvre dans la nouvelle à travers l'évocation de viols successifs dans des souvenirs rêvés, alors que Concepción se trouve dans un état semi-conscient. L'angoisse de viol ne sera surmontée que par le renoncement au sexe du père : témoignant de ce renoncement, Juan disparaît à jamais, avalé par la mine³. D'ailleurs, c'est après sa mort, après ce renoncement que, pour la première fois, on s'adresse à la fillette en l'appelant Concepción, nom de la femme adulte, de la féminité réalisée, et non plus Conchita, forme affectueuse mais infantilisante⁴.

Avant que ne survienne le renoncement, le désir d'enfant du père prévaut. Le jeu « del ángel, el diablo y los colores » n'est en définitive qu'un jeu de séduction de la fillette par le père : il est enseigné par « el taita curita »⁵, figure paternelle, et Juan Saquicela, autre figure paternelle, y prend pour femme la petite Conchita. Le fait que Saquicela s'y apparente au diable peut s'interpréter comme la culpabilité que ressent Conchita à vouloir un enfant de son père. La version du viol vient alors déculpabiliser et soulager de l'angoisse une fillette que la narration décrit aussi comme « impúber », que « no sabía nada de nada », « de una ignorancia blanca »⁶ : elle n'a pas voulu séduire son père ; lui seul a pris l'initiative, la possédant contre son gré. La narration insiste d'ailleurs sur la résistance de la fillette, preuve de son innocence⁷.

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Françoise DOLTO, *Sexualité féminine*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1999, 594 p.

³ Il ne reste presque rien de son corps, détruit comme objet du désir, désormais repoussant : « Y era tan sólo un poco de carne sanguinolenta, hediendo, a medio corromper, lo que quedaba de él », J. de la CUADRA, « Baraquera », *op. cit.*, p. 95.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ *Idem.*

Et un des villageois commentant le rapt, d'après les souvenirs de Concepción, en rejette également la responsabilité sur le père à travers la figure du « taita curita » : « ¿ Y, pus, qué dirá taita curita ? El misu dio enseñando esos juegos del diablo... ¡ Elé, pus, viendo ! [...] Jodido el curita, ¿ no ? ¡ Beta le diera ! »¹.

Il s'instaure ainsi avec Juan-figure du père une relation incestueuse dont on sait qu'elle est agréable à Conchita. Il en naît une fillette, María, enfant-phallus, satisfaction du désir d'enfant du père. Toutefois, cet enfant doit disparaître pour que Conchita surmonte la phase œdipienne. Dès lors, à l'instar de Juan avalé par la mine, María ne peut que mourir.

À la lumière d'une approche psychanalytique, on comprend enfin que Conchita laisse dépérir son enfant sous ses yeux : celui-ci doit mourir comme désir d'enfant du père. D'ailleurs, dès sa naissance, il apparaît que María ne devra pas survivre. Le prêtre qui la baptise, « Su Paternidad »², autre figure paternelle, refuse qu'elle s'appelle Concepción comme sa mère, qu'elle puisse prolonger une situation monstrueuse, celle d'un œdipe non surmonté. « Intransigente », il appelle sa prompte disparition, la prénommant María « para que le [sea] más fácil la entrada al cielo »³.

Notons que María est aussi la « Santa Madre de Jesús »⁴ et représente à ce titre un double possible de Conchita : comme elle, elle a un enfant du père, en l'occurrence de Dieu le Père, « taita Dios ». Elle n'en est pas moins « sainte », ce qui contribue à déculpabiliser Conchita. Surtout, la mort de María, la fille mais aussi le double de Conchita, signifie la mort de la Conchita amoureuse du père et prisonnière de la situation œdipienne. La disparition de María/Conchita laisse ainsi place à Concepción, à la féminité.

Narcissisme et maternité

D'après Freud, la fonction maternelle représente, pour la femme, son accomplissement. Concepción-la femme a deux enfants bien vivants, contrairement à Conchita-la fillette désirant le père. Objets de toute sa fierté, ils font son bonheur. Ils sont promesses d'avenir, Ramoncito étant sur le point de recevoir son diplôme d'avocat, consécration d'une ascension décrite comme « un triunfo »⁵.

Ce triomphe relève aussi de la résolution des problèmes posés par la sexualité féminine. Concepción a satisfait le désir de pénis de Conchita à travers Ramoncito, un nouveau-né masculin. Plus exactement, Ramoncito vient représenter le phallus, qui n'est pas le pénis bien que celui-ci le représente imaginairement, mais l'objet du désir qui fonde le narcissisme de Concepción. Celle-ci projette d'ailleurs sur son fils des rêves de grandeur, en l'occurrence de noblesse, qui peuvent sembler *a priori* ridicules chez une Indienne, s'agissant de la réalité sociale et culturelle équatorienne. Le narrateur omniscient décrit en effet le diplôme d'avocat comme « el cartoncillo que, encerrado en marco dorado con bandera ecuatoriana en raso, [Ramoncito] ostentaría como un blasón », avant d'ajouter :

¹ *Ibid.*, p. 90-91.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 103.

Y puede que blasón también lograra. A lo mejor, cualquier amigo genealogista descubriría por ahí, en los medio quemados archivos paisanos, que, por parte del cholo dauleño que lo engendró, descendía el hombre nada menos que de la casa ducal de Frías.¹

Précisons que Ramoncito, satisfaction des aspirations les plus profondes de Concepción, est l'aîné de ses deux enfants. Tout se passe comme si le désir de pénis devait impérativement être comblé pour que puisse naître Herminia, une fille appelée à vivre contrairement à María, l'enfant incestueux et fruit du désir du père.

D'Herminia et de Ramoncito, la narration nous précise qu'ils consolent Ña Concepcioncita d'avoir été abandonnée par son mari. En outre, « le trajeron un buen olvido de la muertecita... y de todo... »². Les enfants représentent ici pour leur mère le phallus désiré. Dès lors, les frustrations antérieures disparaissent, y compris celle de ne pouvoir avoir un enfant du père (qu'incarne « la muertecita »). Il n'est pas innocent qu'à ce stade de la rêverie, Concepción revienne à un état conscient : les angoisses liées au complexe de castration et au conflit œdipien sont reléguées dans l'inconscient, parmi de vagues « souvenirs ». Le retour à l'état conscient relève ici d'une trajectoire enfin achevée, du passage vers une féminité accomplie par la maternité triomphante.

Toutefois, la plénitude ne semble pas totale chez Concepción, qui continue de ressentir un manque : « Ella tenía ya cuarenta [años]... y, en el corazón – 'que me le ha sufrido tanto, niño' – insuficiencia mitral »³. Ce manque est constitutif du désir féminin. Il renvoie au caractère prégnant de la différence des sexes dans l'inconscient, c'est-à-dire de la position d'être ou d'avoir l'objet du désir, d'être en position de donner à l'autre ce qu'il n'a pas. L'homme est actif mais angoissé, se situant dans l'avoir d'une puissance ; la femme attend passivement d'être désirée, se situant dans l'être. Derrière ce manque que Concepción manifeste sans savoir vraiment en quoi il consiste, se joue ce que Michèle Montrelay appelle « l'absolu de la demande féminine : la femme attend tout, reçoit tout du pénis au moment de l'amour »⁴.

Il reste donc toujours chez Concepción, prise d'une vague tristesse alors même qu'elle triomphe, un désir insatisfait, un désir d'homme qui est aussi celui d'être aimée, d'être l'objet du désir masculin, voie du narcissisme. En ce sens, Concepción illustre la « position » féminine face à l'homme, à laquelle elle ne saurait échapper et qui la constitue comme femme selon François Perrier et Wladimir Granoff : « La position de la femme, dans l'attente où elle se trouve, est celle d'un certain manque à avoir dont elle attend que la vie lui apporte dédommagement »⁵.

« On ne naît pas femme : on le devient », affirme Simone de Beauvoir ; la trajectoire de Conchita l'illustre. « Barraquera » est la nouvelle d'un devenir femme qui résulte d'une initiation et d'un apprentissage. Le texte, à la lumière des traditionnelles catégories des genres comme des théories freudiennes, relate les différentes étapes de la transformation de Conchita, fillette impubère et ignorante de son propre sexe, en Concepción, femme et mère. Ce pas-

¹ *Idem.* Soulignons, à la lumière des travaux de Freud, que si pour Concepción, l'enfant est l'équivalent du phallus, pour Pancha, dans « La Tigra », c'est de porter des insignes masculins.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Michèle MONTRELAY, *L'ombre et le nom. Sur la féminité*, Paris, Minuit (Coll. Critique), 1977, p. 80.

⁵ Wladimir GRANOFF, François PERRIER, *Le désir et le féminin*, Paris, Aubier, 1979, p. 70.

sage se fait dans la douleur, l'angoisse et la peur, manifestes dans les épisodes du jeu « del ángel, el diablo y los colores ». Il contribue ainsi à dénoncer une condition féminine ingrate, placée sous la domination masculine. Parallèlement, selon une approche psychanalytique, il débouche nécessairement sur un manque, celui d'un pénis absent qui constitue l'objet du désir féminin, malgré les maternités heureuses.

Les deux lectures convergent en ce sens vers une même définition de la « position » féminine, celle de la passivité, de l'attente et de l'être, par opposition à l'activité, à l'initiative et à l'avoir masculins. Michèle Montrelay souligne que, pour la femme, « chaque événement d'ordre sexuel (puberté, expériences érotiques, maternité, etc.) lui arrive »¹ : la passivité revendiquée du désir féminin le constitue forcément en miroir du désir actif de l'homme. Il en résulte ici que le désir féminin est forcément révélé par l'homme, comme en témoignent non seulement le parcours de Concepción mais l'occupation d'Herminia, sa fille et digne héritière : elle attend l'homme qui achèvera de la faire femme, incapable de le devenir par elle-même.

Emmanuelle SINARDET

GRELPP / EA 369

Université Paris X-Nanterre

¹ Michèle MONTRELAY, *op. cit.*, p. 69.

TEMPS ET DÉSIR DANS *CRISTÓBAL NONATO* DE CARLOS FUENTES¹

Se me da el derecho de no nacer ?, puedo escoger ? [...] Sabes lo que estás haciendo al echarme al mundo, madre ? Calibras tu responsabilidad y la mía ? me expulsas a la tierra sabiendo que voy a violarla, como tú y mi padre [...] Me arrojan, papá y mamá, al mundo de la reconciliación imposible.

Carlos Fuentes²

Cristóbal Nonato est un roman sur le Mexique d'aujourd'hui. Il voit le jour dans un pays façonné notamment par les cinq cents ans d'histoire qui ont suivi la « découverte » de l'Amérique. Écrit en 1987, il situe le présent de l'histoire en 1992, année de commémoration du premier voyage de Christophe Colomb. C'est un roman global, complexe, éclaté. L'action, dont je n'entends pas donner ici une idée d'ensemble, se déroule dans un pays qui a été victime de diverses catastrophes. Sentant venir la fin du monopole de fait du PRI, l'auteur anticipe à sa manière l'évolution politique qui a conduit à la présidence un membre du *Partido de Acción Nacional* (PAN) – ce qui ne devait arriver qu'en 2000. Sans méconnaître la richesse des thèmes évoqués, je voudrais seulement m'intéresser, à partir de quelques éléments du texte, à une dimension particulière de l'œuvre, celle où une de ses questions centrales – que signifie naître au Mexique aujourd'hui ? – met en rapport le temps et le désir. Autour du temps sont en jeu les divers héritages qui constituent le Mexique, et notamment celui de la Révolution et des péripéties qui ont suivi son institutionnalisation. Autour du désir se situe la perspective intrasubjective de l'enfant à naître. La question de base qui l'anime, naître ou ne pas naître, est, en effet, supposée mobilisée par son désir.

Désirer, c'est tendre vers quelque chose que l'on n'a pas et que l'on considère comme bon. C'est donc, avant tout, pour un enfant à naître, désirer vivre. Le mot latin *desiderare* est un terme de la langue augurale dérivé de *sidus, sideris* (astre). Le désir met en cause le futur, même s'il se conjugue au présent par référence au manque et à l'absence. Il se heurte au temps ou le vectorise. Ainsi, les références de *Cristóbal Nonato* à López Velarde, sur lesquelles je reviendrai brièvement, peuvent valoriser les mérites passés du pays, caractérisé par sa douceur. La patrie peut avoir été la « suave patria », mais elle ne l'est plus. La nostalgie liée à cette référence mythique, mais historicisée, appelle une « nouvelle patrie » à voir le jour. Le présent, marqué par les catastrophes et la noirceur des manipulations de tous ordres qui régissent les champs du politique et de l'économique, ne peut alors être que ce qu'il faut détruire pour trouver l'avenir porté par le désir. Le temps, c'est le milieu indéfini ou homogène dans lequel se déroulent les événements successifs. C'est aussi le moment, voire l'époque favorable, qui peut permettre de saisir l'occasion qu'attend ou que promeut le mouvement du désir lié à l'apparition, dans ce pays, d'une nouvelle vie qui cherche sa place.

Le désir rencontre le temps au lieu où ce dernier tisse ce qui arrive à l'être, ici représenté avec force par l'advenue à la vie. Dans le mouvement qui le caractérise, le désir s'organise

¹ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, México, Fondo de Cultura Económica, col. Tierra Firme, 1987, 569 p.

² *Ibid.*, p. 558.

autour de ce qui s'efface et de ce qui ne s'efface pas, assignant au temps sa dimension subjective. L'œuvre narrative de Fuentes est entièrement placée sous l'égide du temps par son titre d'ensemble : *LA EDAD DEL TIEMPO*¹. La temporalité est bien une référence majeure et une constante préoccupation de Carlos Fuentes. Il s'agit d'un concept récent, étudié par Husserl² et surtout par Heidegger³ qui a souligné l'importance de sa dimension pour l'homme. Le temps humain n'est pas, en effet, une simple succession de moments, mais l'ancrage de l'être dans ce monde. Le passé et le futur sont indissociables du présent. Ils le déterminent. La référence de Carlos Fuentes à la mémoire et au désir situe l'enfant Cristóbal comme le produit de tous les temps dont résulte le monde dans lequel il va voir le jour : « mis genes que todo lo saben, todo lo recuerdan »⁴, dit-il.

Cristóbal Nonato situe non seulement la mémoire mais aussi le désir sous le sceau de l'historialité. Si l'on en croit Paul Ricœur, « elle ajoute une dimension nouvelle – originale, *co-originnaire* – à la temporalité vers laquelle pointent [...] les expressions originaires de cohésion, de mutation, de constance à soi »⁵. L'historialité évoque la constitution d'un être comme potentiel accomplissement. Elle implique un temps, celui qui, à partir de l'existence d'un homme, suppose les générations nécessaires à la transmission de la vie qui est la sienne, et un lieu, le monde dans lequel il est jeté en tant qu'être-pour-la-mort. La temporalité finie que Heidegger qualifiait de temps originel, renvoie à l'intra-temporalité, définie par Paul Ricœur comme « l'ensemble des expériences par lesquelles le temps est désigné comme *ce 'dans quoi' les événements arrivent* »⁶.

Cristóbal Nonato nous présente un personnage étonnant qui « se voit contraint de déployer l'horizon d'une possible compréhension de ce dont il dépend »⁷. Il est, pour cela, doté de facultés particulières. Cet être, dans son rapport à l'origine, porte la trace d'une donnée décisive que Fuentes appelle « el océano primitivo »⁸. Là se trouve le fondement de la phylogenèse comme de l'ontogenèse, cette dernière répétant pour un être donné ce qui reste décisif de la

¹ Cf., par exemple, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 4.

² Ce dernier se réfère à Saint-Augustin, dont il reprend la devinette suivante sur le Temps: « Qu'est cela que je sais quand personne ne me le demande, mais, si je veux l'expliquer à qui me le demande, je ne le sais pas ? » (« Si nemo a me quaerat scio ; si quaerenti explicare velim, nescio »). Cf, sur ce point, *Le temps. Essai sur l'origine*, de Pierre BOUTANG, Paris, Hatier, Optiques Philosophie, 1993, [80 p.], p. 3.

³ La version originale de son ouvrage essentiel, *L'être et le temps*, a été publiée en 1927. Cf., notamment, *Heidegger et la question du temps* de Françoise DASTUR, Paris, P.U.F, coll. Philosophies, 1990, 127 p.

⁴ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 73.

⁵ Paul RICŒUR, *Temps et récit II. Le temps raconté*, Paris Seuil, 1985, repris dans la collection Points-Essais, tome 3 [374 p.] qui est ici citée, p. 134.

Nous avons retenu, avec Paul RICŒUR, le terme d'historialité, utilisé par certains auteurs contemporains à la place de celui d'historicité, notamment pour traduire le terme allemand de *Geschichtlichkeit*. Ce terme, forgé en Allemagne, figure dans un texte de 1821. Il n'a été transposé en français que tardivement. Littré donne le mot « historicité » dans son *Supplément* de 1872 comme synonyme d'authenticité en critique historique ; cf. Jacques COLETTE, « Instant paradoxal et historicité », in *Mythes et représentation du temps*, Paris, CNRS, coll. Phénoménologie et Herméneutique, 1985, [162 p.], p. 109.

⁶ Paul RICŒUR, *op. cit.*, p. 148.

⁷ Françoise DASTUR, chapitre Heidegger de *La philosophie allemande de Kant à Heidegger*, sous la direction de Dominique FOLSCHIED, Paris, P.U.F, 1993, [436 p.], p. 309.

⁸ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 119.

première. Là est le point de jonction de l'enfance et de l'histoire, de l'intrapsychique et du social, de l'être et du monde : « el océano salvaje que trae adentro [...] es lo único que le queda de dos creaciones imbricadas : la del mundo y la del niño »¹. Ce dont porte témoignage Cristóbal, dans l'intra-temporalité « du ventre maternel », présente l'intérêt d'être appréhendé par un regard antérieur à la formation d'une instance de la personnalité ayant intériorisé les exigences et les interdits sociaux ou même parentaux², comme le montre ce qu'il dit :

Mi mirada es transparente dentro de la opacidad del vientre materno ; mis ojos [...] aún sin velos leen las palabras de mi padre : esto sólo lo sabemos los recién concebidos ; después lo olvidamos nosotros mismos.³

Le roman va donc pouvoir porter trace de tout ce qui, à partir de « l'historisation » de cet être singulier qu'est Cristóbal, renvoie non seulement aux relations de l'enfant avec ses parents mais aussi, notamment, à « l'influence des traditions familiales, raciales et nationales, ainsi que les exigences du milieu social immédiat qu'ils représentent »⁴. Or, le temps défini dans ce contexte est habité par les contraires *pasar/pesar, volar/arrastrar* : « Pasa el tiempo [...] el tiempo vuela, se nos va : pero al mismo tiempo el tiempo pesa, se arrastra »⁵. Ces contraires renvoient à une logique du désir. Ils marquent le temps d'un affect désagréable (« pesa », « se arrastra ») et l'atteignent au point où il rencontre la négation et la mort (« se nos va »). On peut, en effet, affirmer que :

Dans le désir, la chose s'offre comme ce qui est situé à une distance telle que le désir ne peut s'y porter immédiatement [...] Son être réside dans l'absence de l'objet, sa réalisation dans la présence de l'objet qui le fait disparaître.⁶

Le temps du désir au positif, suspendu à sa recherche, est cette référence dilatable, subjective, dont on voudrait ralentir le cours, sur le chemin qui conduit à la mort. Mais le temps du désir au négatif, celui qui, au même moment, réfère le désir à l'aléatoire de sa recherche, est plus figé, comme incluant déjà une parcelle de mort, puisque celle-ci est absence de mouvement. Sous le signe de ce qui passe, positif et négatif mêlés, le temps, opposant création et répétition, préside à la naissance du fruit du désir :

– Ya estoy segura.

Han pasado seis semanas desde mi concepción.⁷

Dans cette datation vient trouver son point d'orgue la référence au temps du titre du chapitre dans lequel figure cette citation – le troisième chapitre, intitulé « El tiempo », de la

¹ *Idem.*

² Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, LAPLANCHE et PONTALIS définissent par ces mots le surmoi – « une des instances de la personnalité [...] : son rôle est assimilable à celle d'un juge ou d'un censeur à l'égard du moi. [...] Classiquement le surmoi est défini comme l'héritier du complexe d'Édipe », Paris, P.U.F, 1967, [523 p.], p. 471.

³ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 293.

⁴ Sigmund FREUD, *Abrégé de psychanalyse*, traduit de l'allemand par Anne BERMAN, Paris, P.U.F, 1949, 10^e édition revue et corrigée par Jean LAPLANCHE publiée en 1985, [84 p.], p. 5.

⁵ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 307.

⁶ Sylvain AUROUX et Yvonne WEIL, *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*, Paris, Hachette Éducation, 1991, [526 p.], p. 95-96.

⁷ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 307.

sixième partie. La création dont il s'agit – « *Nunca será repetido* »¹ – évoque le temps-lieu de l'œuf et la gestation de l'enfant comme produit du désir. En elle-même cette création s'oppose à la répétition et en même temps elle y est corrélée par le titre de la partie où est située cette référence : « El huevo de Colón ». Mais cette propension à la répétition n'exclut pas un mouvement de *différance* : l'enfant, en renouvelant une trouvaille passée, pourra produire autre chose que de la répétition à partir de l'écart qui résulte des changements induits par le temps dont il est le produit et le désir qui le porte.

Dans son rapport au désir, le temps lui-même se définit, sur le mode de son appropriation par un être vivant, autour de la polarité éternel/changement : « mi tiempo cambia, voy a meterle pedal a un tiempo que creí eterno, mío, maleable, tan sometido a mi deseo como los fragmentos de información proveída por mis genes »². C'est cette possibilité d'appropriation du temps, et donc de le modeler en fonction du désir, qui introduit à la responsabilité :

Antes el tiempo no era nuestro, era providencial ; insistimos en hacerlo nuestro para decir que la historia es obra del hombre : y mi madre admite con una mezcla de orgullo y responsabilidad fatales, que entonces tenemos que hacernos responsables del tiempo, del pasado y del porvenir.³

Partagé entre linéarité et circularité, construit sur les ruines du passé, le présent devient le pivot d'un temps circulaire construit dont le désir est un élément moteur. Du côté de ce qui reste marquant, au-delà du souvenir conscient, le temps révèle son épaisseur et le présent est non seulement lié à un lieu mais constitue lui-même l'équivalent d'un lieu, une sorte de quatrième dimension de l'espace⁴. C'est, en fait, un lieu mobile dans lequel la savante alchimie de ce qui arrive et de ce qui pourrait arriver articule le désir à la mémoire. En tout cas, le désir passé y rejoint un désir présent tendu vers le futur :

Todo construye y alimenta el porvenir, el éxito igual que el fracaso. Todo así será ruina. Salvo el presente, niñita. Salvo el instante presente en el que nos tocó recordar el pasado y querer el futuro. Memoria y deseo, niñita. Deseo y memoria.⁵

C'est bien le désir formé au temps passé qui justifie le travail de mémoire, après que la mort ait fait son travail de mise à néant des éléments factuels du passé, car sur lui est fondé le présent, quelque suite qu'ait eue ce désir. Le temps peut être alors synonyme de vie, jusque dans l'évocation de la perte ou de la privation : « ahora los ojos se me cierran y yo temo perder el tiempo »⁶. Ce temps vital introduit à la dualité du regard et du désir, qui elle-même renvoie à cette dimension fondamentale du temps, celle d'être un lien entre des humains qui ne peuvent vivre sans être reconnus :

¹ *Ibid.*, p. 308.

² *Ibid.*, p. 309.

³ *Ibid.*, p. 307.

⁴ *Cristóbal Nonato* évoque expressément Einstein (dont la théorie de la relativité est à l'origine de la théorisation de Bakhtine), p. 72: « con él vivo desde antes de mi concepción, nadando en el río del cuándo y de los tres dónde de mi dimensión actual y eterna ».

⁵ *Ibid.*, p. 562.

⁶ *Ibid.*, p. 309.

Cierro los ojos y me preparo para substituir la mirada con el deseo : quiero ser reconocido, sabido, por favor mamacita, júrame que me vas a conocer, júrame papacito que me vas a reconocer : no ven que no tengo ahora más armas que las del deseo, pero no hay deseo que sea tal si no es conocido y reconocido por otros.¹

Sous le signe du temps s'instaurent la substitution du désir au regard et l'importance du lien à la mère (« conocer ») et du lien au père (« reconocer »), bases des rapports aux autres et de l'inscription de la vie individuelle dans le contexte qui la caractérise comme humaine, c'est-à-dire comme inscrite dans une logique qui n'est plus seulement celle de la reproduction de la chair.

L'examen d'un rêve exemplaire mis en scène dans le roman est susceptible de nous apporter quelques éclaircissements sur les rapports du temps et du désir. Il s'agit du rêve relaté au chapitre 11 de la septième partie, intitulée « Accidentes de la tribu »². Dans ce rêve, dont le récit commence par un cri de douleur – « Ayayay »³ –, le temps, instrument majeur de l'histoire, implique un lieu dans lequel il va se déployer comme temps pour l'homme. Ce lieu, en partie mythique, c'est le pays présenté comme la « patria » à laquelle se réfère le titre du chapitre. L'habituelle division du temps en passé, présent et futur ne s'y accompagne pas de l'effacement du passé. Ce dont le temps est porteur, sous le nom de passé, est non seulement déterminant pour le présent mais le reste pour un futur possible. Non seulement le passé reste prégnant, mais le présent contribue à la structuration de son sens. Par suite, il suffit, pour produire un cauchemar, qu'un moment du passé – désir fait mémoire – vienne percuter le présent et y faire sens, révélant par là une des difficultés majeures du monde dans lequel arrive l'enfant à naître.

Il en est ainsi lorsque le général Rigoberto Palomar, arrière-grand-père de Cristóbal, rêve, à l'âge de quatre-vingt-onze ans, d'un temps attribué à ses vingt ans, dans lequel il est censé faire partie de la garde du président Juárez, poursuivi par les Français. Bien qu'il s'agisse de l'évocation d'une période difficile, le rêve tout entier est placé sous la référence à « l'opportunité », la chance, que constituait cette épopée :

[Juárez] aguantaba todo, porque según nos dijo cuando empezamos el viaje : « Esta oportunidad no se volverá a presentar en nuestra historia » [...] La oportunidad que teníamos era la de salvar a México de una invasión extranjera y un Imperio impuesto por las armas.⁴

Ce rêve nous ramène à une période bien particulière de l'histoire du Mexique. L'épisode historique évoqué date, en effet, du XIX^e siècle. Prenant prétexte d'une suspension de paiements, qui avait été ordonnée par le président Juárez, une intervention française aboutit à l'instauration au Mexique d'un empire dirigé par l'empereur Maximilien. Avant l'arrivée de ce dernier à Mexico, en 1864, Benito Juárez abandonne la ville et part pour le Nord. Il incarne alors la légitimité du Mexique républicain. Après la reddition de Maximilien, formalisée le 15

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 416 et s.

³ *Ibid.*, p. 416.

⁴ *Idem.*

mai 1867, Juárez sera réélu président¹. Dans cette logique de résistance, l'obstacle auquel il faut faire face apparaît (*a posteriori*) comme une chance inespérée. Avant de nous centrer plus directement sur les références temporelles du rêve, relevons l'importance de la figure de Juárez et de la logique *oportunidad / salvar a México*.

Si l'on admet, avec Freud, que les grands hommes évoqués dans un rêve représentent, le plus souvent, les parents du rêveur², il faut en conclure que le rêve situe le général Palomar dans une position de filiation par rapport à la figure tutélaire de Juárez. Benito Juárez, *Bene mérito de las Américas*, fils d'Indiens zapotèques, apparaît comme un homme exemplaire, qui a su, dans des circonstances délicates, triompher de l'adversité. Ce dernier, dont, malgré son grand âge, un général de la Révolution n'a pu partager l'aventure de l'opposition à l'empire de Maximilien, incarne l'authenticité d'une lutte perçue comme anticipatrice de la Révolution. Cette filiation symbolique est accompagnée par l'identification respectueuse du général au président, vis-à-vis duquel il éprouve amour et crainte. Le général peut parfois pénétrer dans la pensée du défunt président (« Vi [...] el pasaje de un ensueño [...] como si se imaginara [...] »³), auquel il n'hésite pas à laisser, pour de nobles raisons sur lesquelles je reviendrai, la *rancherita*, objet de son désir (« la quise para mí, señor Juárez, pero se la entrego a usted »⁴).

L'évocation de Juárez peut donc être rattachée à ce qui, pour Rigoberto Palomar, constituait sa vocation, portée par un désir profond incarné, dans le rêve, par l'objet métonymique que constitue la patrie à sauver. L'épisode guerrier évoqué figure une situation très difficile dont le caractère intime est la marque de l'aspect décisif du conflit en cause au présent de l'histoire⁵. C'est dans ce cadre que le rêve revient sur l'époque de la découverte du pétrole en Pennsylvanie et met en scène sa nouveauté :

Leyó una noticia que le llamó la atención : un gringo llamado E. L. Drake había descubierto una nueva materia excavando pozos de veinte metros en el oeste de Pennsylvania [...] Esta materia es líquida o gaseosa, leyó el señor Juárez, pero en cualquier forma puede substituir con ventaja, según Mister Drake, al aceite de ballena cada vez más escaso para proporcionar iluminación brillante y barata a las ciudades modernas. [...] Un ingeniero dijo que lo de la luz era importante, claro, pero más la aplicación de ese famoso petróleo, como lo habían bautizado, a la locomoción, a las máquinas de vapor, a los trenes, a las fábricas. Vi en ese instante el pasaje de un ensueño por la mirada casi siempre impenetrable de Benito Juárez, Susanita, como si se imaginara viajando velozmente por la desolación de la República, liberado de los accidentes del terreno y el clima, tan hoscos ambos, mi muchacha, tan enojadotes con el hombre.⁶

« Gringo » et « materia » placent la nouveauté dont il s'agit, une nouveauté libératrice ayant trait au changement, sur un terrain décentré par rapport à la cohérence du projet salvateur dont Juárez est le symbole par son existence même, lui qui, encore enfant, avait appris à voir son passé « como una noche irracional [...] un horror del cual hay que salvar a los mexi-

¹ Cf. François CHEVALIER, *L'Amérique latine de l'Indépendance à nos jours*, Paris, P.U.F, 1977 ; nouvelle édition refondue, coll. Nouvelle Clío, L'histoire et ses problèmes, 1993, [723 p.], p. 99-100.

² Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves*, traduit en français par I. Meyerson, Paris, P.U.F, 1926, nouvelle édition révisée par Denise BERGER en 1967, [573 p.], p. 303-304.

³ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 420.

⁴ *Ibid.*, p. 422.

⁵ Cf, sur ce point, Ernest AEPPLI, *Les rêves et leur interprétation*, traduit de l'allemand par Jean HEYUM, Paris, Payot, 1951, 1986, 1991, Petite Bibliothèque Payot en 1991, [308 p.], p. 233.

⁶ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 420.

canos »¹. Il s'agit de dépasser des obstacles matériels : « la desolación (de la República) », « los accidentes (del terreno) » – « accidentes » est mis en relief par le fait qu'il renvoie au titre de la partie dans laquelle est inséré le rêve. De là, le glissement du point d'appui du désir de sauver (de la dignité au pétrole), qui constitue un déplacement au sens freudien, à savoir le fait que « l'intensité d'une représentation est susceptible de se détacher d'elle pour passer à d'autres représentations originellement peu intenses, reliées à la première par une chaîne associative »² :

Ay, me dije cerrando los ojos en la noche del desierto frío que es como una recámara en el fondo del mar : si el señor Juárez tuviera ese invento del gringo Drake en Pennsylvania para iluminar como un ascua todas las ciudades del mundo ! Ay, si en vez de deberle quince millones de pesos a los franceses don Benito Juárez hubiese recibido todos los años quince mil millones de dólares por exportar fósiles líquidos !³

Le vœu ainsi énoncé porte sur le motif initialement avancé par les troupes françaises pour justifier l'intervention qui avait conduit à la création de l'empire de Maximilien. Il est suivi par un cri qui met fin au rêve, soulignant que ce moment était suffisamment insupportable pour provoquer le réveil – et faire échouer la fonction première du rêve qui est de maintenir le sommeil. Il couronne l'évocation par le rêveur de « choses tristes et impossibles » pendant qu'il laisse le président avec la « rancherita »⁴. Cet impossible le renvoie à la victoire, qui s'accompagnera de la pauvreté, et à l'argent du pétrole, qui pourrait permettre le développement du pays. À côté de sa décision de laisser à son chef celle qui faisait l'objet de ses désirs charnels, victoire et pétrole représentent deux éléments du passé qui, bien que porteurs de solutions apparemment heureuses, n'ont pas produit les résultats escomptés et ont laissé en suspens les problèmes de la République.

Le récit du rêve fournit un commentaire de style associatif fondé sur l'idée que le « sacrifice » du général – et de la « rancherita » – a pour but de tenir la mort à distance du président : « a nosotros nos hace falta que a usted le haga falta esta moza púdica y cachonda a la vez »⁵. Ce commentaire évoque notamment la mort d'un fils du président (« su hijo muerto »), l'invalidité de sa fille (« su hija inválida »), la mort du président lui-même (« no se me convierta en estatua, señor Juárez, no se nos muera usted »⁶). Victoire ou défaite, pauvreté ou richesse, où est le véritable enjeu ? Il se trouve, sans doute, dans le lien des forces de la vie, de l'amour du pays et de la dignité. Cette dernière s'oppose au pétrole comme « el ocotillo » et ses « raíces hondas » à l'avion et se trouve mise en valeur par l'affirmation du malheur du présent comme opportunité. Reprenant pour sa femme, à laquelle il raconte le cauchemar, des paroles de Juárez qu'il avait déjà citées — « Esta oportunidad no se volverá a presentar en nuestra historia » –, le général Palomar précise : « No el petróleo, Susanita, sino la dignidad »⁷.

¹ *Ibid.*, p. 418.

² LAPLANCHE et PONTALIS, *op. cit.*, p. 117.

³ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 423.

⁴ *Idem* : « a pensar en cosas tristes e imposibles »

⁵ *Ibid.*, p. 422.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibid.*, p. 420.

Au carrefour du temps et du désir, le cauchemar du général souligne le poids d'un présent, celui du moment du rêve, dans lequel le dilemme pétrole-dignité, ou plus largement argent-dignité, n'a pas été résolu. Peut-être, au contraire, a-t-il trouvé une dimension difficile à soupçonner jusque-là – et ce malgré la victoire, notamment des révolutionnaires, et malgré les richesses du sous-sol du pays (ou même à cause de ces dernières). C'est à ce moment-là et non au temps de Juárez que ce dilemme se pose dans toute sa dimension. L'impact du rêve est fondé sur une temporalité non ordonnée linéairement. Le procédé mis en œuvre par le rêve fait apparaître une dissociation entre deux temps, entrant, l'un par rapport à l'autre, dans une structure de chiasme. Comme l'expose Monique Schneider :

L'expérience première ne provoque pas de traumatisme apparent [...] L'insertion de cette expérience laissée en attente ne parviendra à s'effectuer que dans un second temps, à l'occasion d'une autre scène, provoquant une réactivation, une éclosion de la première.¹

L'expérience de cet « après-coup » consiste dans le fait que l'après se présente comme le commencement véritable, qui a été différé. L'approche en est ici complexe du fait de la référence du texte du rêve à deux temps, qui impliquent la prise en compte d'un troisième temps décisif. En effet, le contenu latent du rêve implique, d'une part, l'assimilation de la jeunesse du général Palomar – et donc du temps de la Révolution – avec la résistance victorieuse de Juárez à l'intervention de Napoléon III et, d'autre part, la superposition de ce temps de jeunesse et de l'époque actuelle, celle de la vieillesse du général. Cette conjonction met en relief la subsistance et l'inutilité de l'espoir d'être tiré d'affaire par un heureux concours de circonstances. Elle repose sur le sentiment de ne pas poser le problème du présent et de l'avenir sur le plan adéquat : celui de la dignité. Elle implique, par ailleurs, Juárez, l'homme de la dignité et du succès contre l'ennemi, dans les aléas consécutifs à la découverte du pétrole.

Les trois temps évoqués – Juárez, la Révolution, l'époque actuelle – s'articulent deux à deux selon des logiques différentes. Dans un premier registre, le temps de Juárez est le temps 1 d'un temps 2 référé à la Révolution. Ce registre est celui du désir de dignité mis en scène par le rêve – et qui subsiste. Dans un second registre, le temps de la Révolution est le temps 1 d'un temps 2, celui dans lequel le rêve a lieu, qui apparaît comme le temps de l'échec des espoirs nourris par les révolutionnaires. Ce dernier temps est celui du traumatisme provoquant « l'après-coup » et le cauchemar.

La lutte de Juárez et la Révolution constituent deux équivalents, sauf que c'est à cette période difficile du XIX^e siècle qu'est liée la pernicieuse apparition d'un espoir d'être tiré d'affaire par un heureux coup du sort. Par suite, l'évocation de Juárez accompagne le retournement d'un espoir en désespoir : même lui n'aurait pas su éviter le piège pétrolier, ce liquide noir et visqueux que López Velarde rapporte aux œuvres du Diable. L'évocation de Juárez à la place de celle des épisodes révolutionnaires de la jeunesse du général permet, par ailleurs, à titre de bénéfice secondaire, de resituer le problème de la dignité dans un contexte patriotique de résistance à l'ennemi. Il est plus facile de mettre en scène un épisode glorieux du XIX^e siècle qu'un conflit intérieur entre les enfants de la Révolution ou, pire, entre ses héritiers dévoyés.

La mémoire, saturée du poids des désirs passés, ne laisse plus toute sa place à l'espoir, surtout lorsque celui-ci n'a pas été suivi des réalisations escomptées. Le cauchemar est, en définitive, porté par le retour d'un désir in-substituable, dans un temps non-linéaire. Les

¹ Monique SCHNEIDER, « Temporalité, inconscient et répétition » in *Mythes et représentation du temps*, Paris, CNRS, coll. Phénoménologie et herméneutique, 1985, [162 p.], p. 13-35.

« échecs » passés et présents y dévoilent un inchangé dont la subsistance les rend indépassables¹. Le titre du chapitre dans lequel s'inscrit le rêve est, comme beaucoup d'autres, tiré de « La suave patria »² de López Velarde. C'est « Patria, sé siempre fiel a ti misma ». Le message de ce poète y véhicule une violence qui est celle du désespoir. Elle trouve dans la patrie un objet d'amour à vocation narcissique. La fidélité constitue une clé décisive. Mais c'est d'une fidélité au miroir auquel le poème précité se réfère comme suit :

Patria te doy de tu dicha la clave :

sé siempre igual, fiel a tu espejo diario.³

Cet appel à la fidélité peut devenir la marque d'un drame intenable lorsqu'elle accompagne une insatisfaction du présent impliquant un désir de changement. Sans doute repose-t-elle sur l'idée implicite que ce changement devrait déjà avoir eu lieu ou plus exactement qu'il aurait été souhaitable qu'aucun changement ne soit nécessaire. Dans une logique lopezvélardienne, la patrie, idéalisée comme forme intemporelle, ne laisserait pas de place logique à un travail de deuil⁴. Même si, dans le cauchemar du général Palomar, la dynamique de l'échec semble pouvoir contaminer les succès les plus avérés, comme la victoire de Juárez ou les succès de la Révolution, le rêve peut être interprété, au contraire, comme permettant le dépassement de cette perspective lopezvélardienne. Le cauchemar, en effet, permet une certaine prise en compte du négatif. Et, en même temps, la banalité de la dernière phrase du chapitre semble suffire à alléger le poids du cauchemar et à retirer au négatif ce qu'il pourrait avoir d'écrasant : « No te preocupes, Rigoberto, tu sueño va a terminar bien »⁵. La préoccupation niée, le rêve au lieu du cauchemar, l'accessibilité d'une bonne fin ouvrent le futur à la possibilité rassurante de recherche de potentialités qui ne sont pas déterminées par la poursuite d'un passé idéalisé.

Clément TOURNIER

GRELPP

Université de Cergy-Pontoise

¹ Cf., sur l'inscription d'un souvenir dans un temps circulaire, Jacques CAIN, *Temps et psychanalyse*, Toulouse, Privat, 1982, [210 p.], p.159.

² Ramón LÓPEZ VELARDE, *La suave patria y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, primera edición en Colección popular en 1987, [280 p], prólogo de Octavio Paz, p. 7-74.

³ *Ibid.*, p. 272.

⁴ Le *Dictionnaire de la psychanalyse* précité définit, p. 64, le deuil comme: « état de perte d'un être cher s'accompagnant de détresse et de douleur morale, pouvant entraîner une véritable réaction dépressive et nécessitant un travail intrapsychique dit « travail de deuil » (S. Freud) pour être surmonté ».

⁵ Carlos FUENTES, *Cristóbal Nonato*, *op. cit.*, p. 423.

DÉSIR D'ÉCRIRE ET PULSION DE MORT : CAMACHO ET VARGUITAS

Le désir d'écrire est mis en scène par Vargas Llosa dès le titre : *La tía Julia y el escribidor*, de façon binaire et explicite, telle une alternative que pourrait formuler le jeune Varguitas (*i.e.* écrire comme Camacho ou écrire et aimer *la tía Julia* ?) Vargas Llosa l'a également diffracté dans ces deux personnages masculins que sont le « cincuentón » Pedro et le jeune journaliste, personnages sur lesquels seront centrées nos recherches.

En effet, ces analyses viseront à scruter l'étroite imbrication du désir d'écrire et de la pulsion de mort, leur impossible dissociation, lors même que le sens commun tend plutôt à admettre que tout désir d'écrivain est, par nature, créateur.

L'expression « pulsion de mort » a été forgée en 1920, par Freud, dans le chapitre 6 de *Au-delà du principe de plaisir*, pour donner à voir la haine et l'impossibilité inhérentes à certaines actions, mais également, afin de manifester « la volonté de déliaison ou d'annulation »¹ que traduisent les actes par lesquels s'accomplit la pulsion. On sait, en outre, que chez Freud la doctrine des pulsions fonctionne comme une mythologie².

Cette nouvelle articulation des énergies psychiques est explicitée à diverses occasions, par son inventeur, afin de convaincre les lecteurs qu'elle est bien un des moteurs effectifs, tout au long de la vie individuelle, voire collective, et cela quels que soient les événements survenus. Il souligne ainsi, dans *Pourquoi la guerre ?* qu'il destine à Einstein :

[...] vous présumez que quelque chose est à l'œuvre, une pulsion à haïr et à anéantir, qui vient au devant d'une telle frénésie [...] En psychanalyse, nous supposons que les pulsions de l'homme sont de deux espèces seulement, soit celles qui veulent conserver et réunir [...] et d'autres, qui veulent détruire et mettre à mort ; nous regroupons celles-ci en pulsion d'agression ou pulsion de destruction.³

Si, dans le cadre de notre analyse de Camacho et de Varguitas, nous veillerons à dissocier deux aspects du désir d'écrire, via les deux personnages, il est pourtant manifeste que les pulsions sont imbriquées, tressées, dans les deux personnages, de sorte que si les destins des deux héros divergent, leurs désirs ne sont pas *stricto sensu* opposés. En ce sens, la finalité de notre lecture ne sera nullement de décrire le détail des processus de « sublimation », reconnus aux écrivains, mais de montrer l'ambivalence des articulations entre désir textuel, désir sexuel et pulsion de mort. Ce faisant, on admettra que les créations artistiques demeurent, même glo-sées ou reprises par leurs créateurs, opaques à l'entendement et que cette opacité peut même être une des raisons pour lesquelles elles subjuguent. Cela confirme également que l'artiste échoue dans son projet de maîtrise, et cela à chaque œuvre, quoiqu'il existe une jouissance extraordinaire et en un sens narcissique (comme en témoigne Camacho), puisque l'artiste est tout-puissant pendant quelques heures.

Freud a également souligné que le destin des pulsions est variable au cours du développement et de la vie : soit le renversement dans leurs contraires (la transformation d'amour en haine) ; soit le retournement sur la personne propre (le masochisme) ; soit encore le refoule-

¹ Henri REY FLAUD, « Visages de la pulsion de mort », in *La pulsion de mort*, Michel Plon (dir.), Ramonville, Eres, 2004, p. 13-15.

² Bernard SICHÈRE, « Nous sommes déjà très suffisamment une civilisation de la haine », *ibid.*, p. 127-148.

³ Sigmund FREUD, *Œuvres complètes*, vol. 19, Paris, P.U.F., 1995, p. 75.

ment et la sublimation¹. Ainsi les transformations des deux personnages sont à penser comme homogènes, à l'intérieur d'une unité donnée, un peu comme « les éruptions successives de lave »², notamment Camacho dont l'évolution (par les glissements intertextuels) va vers un désordre croissant, une inintelligibilité, aussi bien pour les auditeurs que pour lui-même.

Cette dimension, anecdotique en apparence, corrobore au contraire l'hypothèse freudienne de la finalité absolument obscure d'une vie, vie au sein de laquelle on observe des comportements autodestructeurs qui font partie intégrante de la logique inconsciente³. On peut ainsi, conjointement, rendre compte du vouloir actif et explicite des personnages, de leur jouissance revendiquée et d'une question qui fut fondamentalement freudienne : celle de la biographie, du désir autobiographique, voire de son articulation à la méthode psychanalytique.

Ce questionnement est d'autant plus légitime qu'il exclut *ipso facto* une évaluation trop rapide ou moralisante des deux personnages-écrivains : Varguitas n'est pas le personnage positif ou Camacho le négatif ; tous deux sont mus par les pulsions intriquées de vie et de mort, action conjuguée et antagoniste, car la pulsion créatrice ne peut pas plus s'exercer seule que ne le peut la destructrice. Le soin avec lequel Freud souligne qu'elles sont « comme nous disons en un alliage »⁴ permet de voir que l'exercice de l'une est aussi modificatrice du but de l'autre, d'où leur extrême fluidité.

Pedro Camacho est présenté, avant même son arrivée, comme un être extraordinaire⁵. Pourtant, deux aspects apparaissent dans cet éloge : la prolixité (dévalorisante) et le fait que le héros de chaque épisode soit un calque de l'auteur idéalisé (un vieux beau). Genaro fils confirme la hiérarchie implicite de Varguitas : les littératures populaires et nobles sont inassimilables. Ainsi Varguitas le qualifie-t-il de « plumífero aborigen »⁶ sans le connaître, puis le compare à « una alimaña pisoteada »⁷, lors de sa première rencontre.

Camacho, définissant son effort d'écriture, face au jeune Varguitas, ne recule devant aucune métaphore astronomique, se posant comme un créateur de manière emphatique et théâtrale, vivant de manière solipsiste⁸. Cette perspective laisse croire que l'écrivain est un être leibnizien, de sorte qu'en cas d'amitié apparente pour Varguitas, il ne vérifie en l'autre, dès lors utilisé comme miroir, que sa propre aptitude à captiver. Indubitablement, Camacho est inapte aux relations sociales et conjugales pendant cette période de réussite littéraire : ce n'est

¹ Sigmund FREUD, *Métapsychologie*, « Pulsions et destins des pulsions », Paris, Gallimard, Folio essais, 1968, p. 24.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Adam PHILLIPS, *La mort qui fait aimer la vie : Darwin et Freud*, Paris, Payot, 2002, p. 78.

⁴ Sigmund FREUD, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 76.

⁵ « algo fantástico [...] no es un hombre sino una industria », Mario VARGAS LLOSA, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 24-25.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

que devenu faible (humain ?) que sa compagne le rejoindra à nouveau, pour le soutenir. Cette protension exclusive vers une œuvre est abondamment soulignée par Vargas Llosa¹.

CAMACHO, VERS UN AUTRE MONDE

Si le principe de plaisir règle automatiquement l'écoulement des processus psychiques, comme l'explique Brigitte Lemérier² reprenant Freud, la compulsion de répétition est également une poussée vers un rétablissement, suite à une perturbation, une recherche d'un état antérieur à la perturbation. Ainsi, on peut se demander quel est le rapport avec ce qu'on désigne par perfectionnisme ou volonté de maîtrise, telle qu'elle se trouve chez l'écrivain. Ici, on peut douter qu'une exigence si haute puisse être bénéfique, dans la mesure où, si par l'écriture proliférante et incessante Camacho recherche un apaisement, plus exactement un soulagement, dans *l'acte* d'écriture, il finit par échouer, irrémédiablement.

On observera, en outre, que cette force, quoique idéalement tournée vers un état bienheureux, est essentiellement porteuse d'amnésie : dans la mesure où la répétition comme compulsion (inflationniste et incontrôlée), est la ruine de toute possibilité de capitalisation de la mémoire, contredisant le principe même de l'archive³, qu'elle cherche pour ainsi dire à brûler, de sorte que Camacho se consume psychologiquement.

Par « poussée d'une pulsion », à la suite de Freud, on entend le facteur moteur de celle-ci, la somme de force ou la mesure d'exigence de travail qu'elle représente. Cet aspect poussant est ce qui permet de reconnaître l'existence de la pulsion, au sein des activités les plus diverses, aussi bien l'écriture solitaire de Camacho que ses exigences lors des enregistrements des textes. Si le but d'une pulsion est toujours la satisfaction, la difficulté provient de ce qu'elle ne peut être obtenue que par la suppression de l'état d'excitation qui est la source de la pulsion, selon Freud⁴, mais comme Camacho est précisément un écrivain de radio-théâtre, un producteur d'épisodes éphémères par définition, son objet contredit, lors même qu'il la renforce, la satisfaction : dès qu'entendu sur les ondes son texte est mort, il appelle la suite, d'où l'exigence de recommencement. Structuralement, c'est le cercle infernal du travail à la chaîne, dans lequel il va s'inscrire jusqu'à la perte de soi.

Cette dimension aliénante de l'écriture perpétuelle tient à la nature même de la pulsion qui s'y manifeste puisque jamais la pulsion n'agit comme une force d'impact, c'est une constante. Elle n'est pas non plus bloquée par une intervention extérieure (par exemple si les employeurs donnaient à Camacho des vacances, afin qu'il se repose), puisqu'elle provient de sources d'excitation intérieures, inaccessibles par simple action d'un agent externe⁵.

L'annonce des premiers symptômes de Camacho est le fait de son employeur, reprochant les jeux intertextuels du scribouillard, convention qui n'a pas cours dans le cas des productions destinées aux radios :

¹ *Ibid.*, p. 58.

² Brigitte LEMÉRIER, « La pulsion de mort : une spéculation psychanalytique », in *La pulsion de mort*, *op. cit.*, p. 19.

³ Jacques DERRIDA, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 27.

⁴ Sigmund FREUD, *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

Se ha puesto a tomarle el pelo a la gente, a pasar personajes de un radioteatro al otro y a cambiarle los nombres, para confundir los oyentes.¹

La suspicion de déraison n'est pas formulée, simplement Genaro souligne que, pour lui, la littérature n'est pas un palimpseste mais un gagne-pain ! À l'accusation d'ironie (mortelle depuis Socrate), Varguitas et Julia préfèrent la croyance bénigne d'un amusement de la part de l'écrivain, ainsi tenu pour humoriste. Ils acceptent également que le pacte narratif permette quelques libertés, comme dans les traditions rulfienues ou cortazariennes, lorsqu'un personnage mort revient comme narrateur du récit.

Que Camacho soit un fou de littérature, toute l'organisation de sa vie privée en témoigne, mais non dans la veine du Quichotte : folie parce qu'il désire immodérément écrire. Le basculement, vers une forme de folie inacceptable socialement, se réalise au cours d'une rixe, ce dernier étant pris à partie par deux Argentins qu'il insulte dans un mélange mi-xénophobe, mi-corporel : « [váyanse] a cantar tangos y a lavarse las orejas »². Immédiatement, Varguitas réalise l'implosion psychique du Bolivien : « Como si algo le hubiera estallado dentro, palidecía »³.

Dès lors le verdict tombe : Varguitas semble soutenir Camacho, dans son jeu intertextuel, mais le prie de respecter le principe de réalité (les Genaro sont ses employeurs, les auditeurs se plaignent). Varguitas veut devenir écrivain mais nullement au prix de la déréalisation, aussi voit-il en Camacho un écrivain absorbé par son désir d'écrire, vivant dans sa chair sans aucune distance le destin de tous ses personnages, se perdant dans l'identification lorsqu'il se déguise pour mieux écrire. Cette pure passion devient « *mescolanza* »⁴, au point que même ses adeptes (les acteurs) s'avouent vaincus par cette force qui semble le transporter. Le basculement de Camacho, culmination de son désir, est nœud gordien pour ses amis : il faudra l'interner, et, de cette coupure-là, il ne ressortira jamais écrivain.

Parmi les indices comportementaux de cette déliaison au réel (prenant corps sous forme de textes délirants), on observera l'augmentation de son agressivité à l'égard de ceux qui l'entravent dans sa prolifération délirante : « Le dan unos colerones terribles »⁵.

Cette confusion mentale est en premier lieu perçue par ses amis, tandis que Genaro fils croit encore en une ruse littéraire, donc ne l'aide pas à sortir de sa spirale délirante. Camacho, tel un magma en fusion, semble à la quête de l'Un, de tous les textes qui ne formeraient que Le texte. De cette confusion mentale il est conscient mais ignore comment la résoudre. Il n'est pas le maître ou l'acteur de cette force, il en est le lieu. Peut-être est-ce l'intuition de son autodestruction qui le conduit à faire mourir « cataclysmiquement » tous les personnages de ses radio-théâtres⁶.

¹ Mario VARGAS LLOSA, *op. cit.*, p. 242.

² *Ibid.*, p. 245.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Ibid.*, p. 282.

⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁶ *Ibid.*, p. 319, 323 et 329.

VARGUITAS DOIT-IL CHOISIR ENTRE JULIA ET CAMACHO, *EL ESCRIBIDOR* ?

La situation évolue au fil du récit : Varguitas admire Camacho et aime la *tía* Julia ; il conçoit l'amour comme une conquête. S'il rêve d'écrire de longs textes, il doit se contenter de vaines tentatives, de brouillons tant que le père n'est pas déchu. Varguitas lutte pour sa bien-aimée et ne peut allonger ses textes qu'en allongeant également celle-ci dans le lit nuptial. Il devient raisonnable, romancier, puis divorce en huit ans : par-delà la jouissance sexuelle, l'écriture est inscription dans la durée. En un sens, c'est aussi le problème du rapport au temps qu'il souligne : autant le prolifique Camacho mène une vie asexuée, mais de plus en plus masturbatoire devant sa machine à écrire, autant Varguitas, en acceptant de faire le détour qu'impliquent toujours les obstacles extérieurs (par exemple ceux du mariage), participe d'un projet, s'inscrit dans la durée.

Varguitas admire Camacho et veut bien du féminin de la *tía* Julia, mais il est vrai à condition qu'elle contribue à sa création artistique. Quoique séduisant, le corps de Julia n'est pas l'unique objet de son désir ; la jouissance esthétique passe par l'acte d'écriture, acte encore une fois individuel, et la jouissance spéculaire par la reconnaissance sociale (être publié à Paris).

Qu'est ce que le réel ? Pour Camacho le réel est avant tout sociologique, comme en témoignent les successifs déguisements qu'il attribue à ses personnages, les cartes de Lima élaborées pour spatialiser la bourgeoisie, les quartiers populaires. Pourtant, *in fine*, et malgré un ancrage géographique exact, de telles descriptions précises et référées à la réalité historique, n'empêchent nullement son délire croissant, envahissant, mortel.

Pour Varguitas, seule est réelle la ville de ses désirs, Paris, précisément parce qu'en elle se réalisera la littérature. Il est le personnage pour qui le rêve devient réalité (se marier et produire un roman), quitte à changer de désir (divorcer et d'autres livres). Ceci pourrait également être lié à la recherche de jouissance et à son rapport indéfini à la réalité : les hommes ne sont pas des animaux qui cherchent la réalité de façon simple¹.

Varguitas énonce son désir, dès le premier paragraphe du texte, tout en soulignant que sa réalité quotidienne consiste simplement à gagner un salaire très modeste pour un travail très succinct, à savoir reformuler les informations empruntées aux autres media. Il est donc même un médiocre journaliste : ne vérifiant ni les faits, ni ses sources qu'il plagie sans remords. Simultanément, il avoue connaître les radio-théâtres, objets familiers de son enfance². Mais cette reconnaissance familiale, via les femmes, souligne son mépris personnel : ce sont des textes qu'on produit au kilomètre, qu'on vend au kilogramme, qui n'enchantent que les maîtresses de maison comme sa grand-mère ou la tante Gaby. Lui se pense comme un « intellectuel » parce qu'il fait des études universitaires, et surtout, publie des nouvelles dans le supplément dominical d'un journal ayant bonne réputation. Les textes que l'on destine à la lecture sur les ondes ont le tort d'être populaires (*i.e* écrits dans la langue vernaculaire) et trop populaires (ceux de Camacho, qui enthousiasment toutes les couches de la population de Lima).

Contrastant avec cette trop bonne réception des textes radiophoniques, Varguitas, au cours de son premier rendez-vous avec sa tante, affirme que la dimension « éternelle » des thèmes

¹ Adam PHILLIPS, *op. cit.*, p. 90.

² Mario VARGAS LLOSA, *op. cit.*, p. 13.

romanesques n'exclut pas leur invention : l'amour est l'invention de Pétrarque et des troubadours provençaux. Pourtant, au seuil de sa propre carrière, il veut s'approprier la puissance d'écrire¹.

L'ambivalence du jeune journaliste est visible : si son travail auprès de Pablito, comme responsable des bulletins d'information, consiste à couper toutes les formules truculentes, les adjectifs hyperboliques que ce dernier affectionne – au point qu'il est perçu comme un empêchement d'écrire en rond² – si son amour de l'art elliptique en fait un admirateur de Borges³, Varguitas s'emploie pourtant à écrire des nouvelles inspirées par des personnages spectaculaires (medium, etc.). Il semble clairement poser que la littérature n'a pas de devoir de réalisme, que seule compte la captation du lecteur, sa séduction par les inventions et les techniques narratives. Pourtant sa tendance normative apparaît lors de ses entretiens avec sa tante : les femmes sont souvent ignorantes (« aliteratas »⁴), leur cinéma est abusivement mélodramatique... En raison de cette hiérarchisation des textes et des savoirs, il dira même de son propre travail, travail effectué pour gagner sa vie en rédigeant des comptes rendus pour des revues, qu'il s'agit de « prostituir mi pluma »⁵.

Varguitas croit en l'existence parallèle des Belles Lettres, au sens du XVIII^e siècle, et des métiers vils, quoique son jugement évolue puisque de son contact avec Camacho, naît une forme de fraternité, ici entendue comme reconnaissance d'une pulsion commune, celle de se réaliser dans l'acte producteur⁶. Mais il ne peut pas s'affranchir entièrement du désir familial, tourné vers la réussite sociale, désir plus conventionnel. C'est un héritier (au sens bourdieusien) et la détention d'un poste éminent n'est jamais remise en cause, seules le sont les modalités : soit devenir écrivain consacré, soit Président de la République... en somme, l'élection démocratique ou l'érection littéraire !

Face à Julia, Varguitas associe perpétuellement désir d'écrire et désir charnel. Par exemple, si elle lui avoue son attachement, il lui clame en retour que lui aussi est emballé (au sens où s'emballent les chevaux) donc qu'il va profiter de ce regain d'énergie pour ne pas rester avec elle et se mettre à écrire⁷ ! La situation spéculaire est la suivante : alors qu'elle se tourne vers lui, il regarde vers son texte. L'énergie que lui donne le sentiment amoureux, il la transmute sans apparent problème, en acte, contrairement à l'*escribidor* qui se place dans une stricte alternative (*i.e* le texte ou les femmes) mais aboutit à une impasse. D'ailleurs Julia est parfaitement consciente de cette double attraction de son jeune amant :

Sácame a bailar y dime cositas al oído. Entre pieza y pieza, si quieres, te doy permiso para que me hables de literatura.⁸

¹ *Ibid.*, p. 22.

² « Este don Mario, siempre jodiéndome el estilo », *ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁸ *Ibid.*, p. 239.

Si Varguitas veut se savoir l'objet du désir de Julia et qu'il la désire charnellement, il voit en elle un motif créateur et elle le sait lorsqu'elle lui déclare :

En el fondo, estás muerto de ganas de que haya escándalo para tener que escribir.¹

Certes le jeune créateur s'interroge sur les qualités littéraires des textes (qu'est-ce qu'un conte réaliste ? un conte social ? quel peut être le thème d'une nouvelle ?) mais il souligne surtout les critères de publication, de reconnaissance publique. Il admet explicitement qu'au-trui est la condition *sine qua non* du statut d'Auteur, et son cousin, humoristiquement, le rejoint :

Si te matas, las porquerías que has escrito se volverán interesantes, la gente morbosa querrá leerlas y será fácil publicarlas en un libro [...] Te volverás, aunque sea póstumamente, un escritor.²

Le dernier chapitre confirme l'intrication des désirs érotiques et d'écrire. Son double désir se réalise en Europe. Son destin contraste alors avec celui de son ex-collègue de journalisme, le *Gran Pablito*, devenu rédacteur d'un tabloïd populaire et en faillite³, et de celui de Camacho, semi-amnésique, réduit à la ruine physique, morale, financière... et marié à une danseuse de boîte de nuit douteuse⁴ !

Reste qu'un aspect de cette double réussite n'a pas été abordé : pour conquérir Paris et Julia, il est impossible d'éviter le conflit avec l'instance paternelle. Le destin du jeune héros se réalise sur fond de double mort, celle de Camacho et celle de son père juridique.

LES PÈRES MORTS

Autant la pulsion de vie est du côté des biographes, autant la pulsion de mort sert le but opposé, cherchant à abîmer les documents. La question de la biographie, pour Freud, est liée à celle de savoir ce qu'une personne peut connaître d'une autre, sur la base de preuves précises⁵. On sait également⁶ qu'en 1930, Freud soulève encore la question de nos relations avec les morts, à propos de Goethe, et de cette forme particulière de deuil en quoi consiste la biographie, mettant ainsi en valeur l'impossibilité radicale (au sens de *l'ombilic* ?) d'élucider ce qu'est un artiste, au simple vu des faits biographiques connus, tout comme ces éléments n'aident pas à concevoir la valeur de ses œuvres.

Comme Vargas Llosa élabore une autobiographie, devenu écrivain et avant d'entreprendre une carrière politique au Pérou, le statut de *La tía Julia y el escribidor* comme texte romanesque demande certes examen. Certains travaux complémentaires pourraient même viser à élucider le rapport entre autobiographie littéraire et autobiographie dans le cadre de la cure proprement analytique, afin de saisir la construction de la quête de vérité et sa dimension fictionnelle ; cependant, écartant cette perspective de travail, nous nous attachons exclusivement au désir des deux personnages, désir d'écrire.

¹ *Ibid.*, p. 241.

² *Ibid.*, p. 332.

³ *Ibid.*, p. 439.

⁴ *Ibid.*, p. 445.

⁵ Adam PHILLIPS, *op. cit.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

Comme nous avons vu que toutes les motions pulsionnelles que l'on peut étudier sont des alliages, des mixtions¹, comme il est également admis que la culture se construit par inhibition de tendances ainsi refoulées mais qui deviennent utilisables par l'artiste², il conviendra désormais de montrer que l'émergence de l'auteur Varguitas se fait par la mort des deux pères diégétiques : Camacho et son père revenu des États-Unis pour faire fonction d'autorité paternelle.

Pourquoi Camacho meurt-il, comme créateur ? Les descriptions données par le narrateur convergent pour montrer que l'agressivité qui est la sienne ne peut trouver satisfaction totale dans le monde extérieur parce qu'elle se heurte à des empêchements réels, telles que les plaintes des auditeurs, les restrictions formulées par les employeurs, ou encore les facteurs économiques. Dans la mesure où cet écoulement ne peut se faire, l'autodestruction intrapsychique de Camacho s'accélère. Cela se manifeste dans une pression évidente (lorsqu'il ne s'autorise pas de présence féminine, pas de rapports sexuels, pas de vrais repas, pas de jours de congés) et dans la mesure où il s'aliène dans d'interminables journées d'écriture, que ponctuent les seuls enregistrements des épisodes.

Camacho prend conscience de cette lente mais sûre confusion mentale et demande à Varguitas de l'aider ; cette demande émanant de celui qui est en posture de père, par l'âge et par la notoriété, est primordiale dans la mesure où elle fait du fils-Varguitas celui qui reprend à son compte le pouvoir de la plume. S'il est certain que le désir d'écrire de Varguitas préexistait à la venue de Camacho, il en découle que les deux n'ont pas été conçus comme rivaux *stricto sensu*, principalement pour des raisons chronologiques : tandis que Camacho travaillait à l'étranger, le jeune étudiant de Lima se forgeait ses fantasmes de réussite, à côté de son travail à la radio et de ses études de juriste ; Varguitas ignorait l'existence et le succès de Camacho et avait trois sphères de réalisation, la moins investie étant celle de ses études à l'université.

Il n'en demeure pas moins que ces deux frères-de-plume ont des rapports ambivalents et évolutifs, ainsi que nous l'avons montré, puisqu'à l'hostilité initiale se substituent la fascination puis la stupéfaction ; la pitié également sans doute. Ceci tendrait à confirmer un certain mépris (ou du moins une hiérarchisation) de ces rapports presque plus fraternels que filiaux. En somme, jamais Varguitas n'admet son infériorité : soit il se positionne comme un apprenti de la Vraie Littérature (par opposition à la populaire), soit il constate le dénuement et les ennuis relationnels de Camacho, soit il est le témoin de son déclin irréversible.

Varguitas a bien face à lui une figure masculine de l'écriture mais il ne la vit pas comme idéale ou tutélaire : plus qu'un père Camacho fonctionne comme un oncle imaginaire. L'ironie appuyée de Varguitas et l'absence de celle-ci chez Camacho, sous-tendent un rapport spéculaire virtuellement conflictuel mais non frontal, rapport dans lequel de façon très adolescente, Varguitas se demande à diverses reprises si le scribouillard n'est pas atteint de crétinisme narcissique, du moins jusqu'à ses aveux de confusion mentale, moment où le père déchu lui apparaît comme digne de compassion.

La fin du récit donne à voir un Varguitas devenu écrivain, aimable mais condescendant à l'égard de l'amnésique Camacho. Les impossibles retrouvailles sont le signe de l'absence

¹ Sigmund FREUD, « Angoisse et vie pulsionnelle », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 188.

² *Ibid.*, p. 193.

d'une authentique amitié entre les deux collègues : si Camacho était une sorte de monade obsessionnelle, du temps de sa gloire radiophonique, Varguitas est un écrivain europhile et pressé, n'ayant de temps à consacrer qu'à ce qui relève de sa réussite. Varguitas revient dans son pays chaque été, mais a instauré une distance qui lui semble propice à sa Création. Le romancier, qu'il affirme être devenu en fin de récit, est donc tout aussi autocentré que le scribouillard l'était, mais avec une dimension moins obsessionnelle, sans doute liée à sa structure triangulaire observée, puisqu'il a toujours voulu d'une femme auprès de lui, tout en désirant écrire. Si Camacho meurt, il n'y a pas pour autant parricide. C'est la rigueur de l'alternative intrapsychique qui l'a fait imploser (le texte *ou* le sexe). De sorte que si Varguitas devient le père de ses œuvres, c'est plutôt en tuant son autre père, époux de sa mère.

Or, si dans la perspective du complexe d'Œdipe, dans la tragédie de Sophocle, le meurtre du père permet la possession de la mère, en revanche, dans la perspective de *Totem et tabou*, le meurtre du père primitif ne délivre aucun accès à la jouissance puisque, bien au contraire, il est fondement de l'interdit. Cette contradiction, Lacan la résout en distinguant radicalement dans le corpus freudien, le père totémique et le père de la horde¹.

Varguitas est structurellement le rival de Camacho, même si à aucun moment le lecteur ne comprend comment le scribouillard est entré dans sa logique destructrice, dans sa production délirante et son refus du féminin. Cependant le lecteur ne peut aucunement tenir Varguitas pour cause déterminante de ce processus mortel.

D'autre part, Varguitas sait que son géniteur est autoritaire, colérique², et que comme père il est familialement responsable de l'ordre³, et qu'il dispose de la reconnaissance de tout le clan qui n'hésite pas à réunir un conseil de famille⁴. Ce père terrifiant s'en prend à Javier, à Nancy, à tous ceux auprès desquels Varguitas peut trouver appui⁵, mais comme son fils a fui à son arrivée, il ne peut provoquer de situation de duel *stricto sensu*.

Plus exactement, Varguitas est la figure du jeune homme qui ne s'est soumis à aucun des pères : ni celui qui vit aux États-Unis, le grand absent, son géniteur, donneur de patronyme, ni Camacho, cet étrange « macho » qui ne veut pas aller à la « cama »... Varguitas ne cherche pas de figure protectrice paternelle, pas plus qu'il ne reconnaît la puissance de son père. Il semble s'être construit dans une famille très maternante et s'en trouve bien⁶.

Parallèlement, on observe que Varguitas met, entre lui et son père, une sorte de fausse loi dans la mesure où il n'enlève pas sa bien-aimée mais organise un mariage légal quoique frauduleux, puisqu'il est encore mineur. Le pistolet du père a beau être exhibé, ce dernier ne peut tirer aucun coup... Le père se trouve réduit, du fait de la fuite du fils, à déposer plainte auprès de la police⁷, introduisant une médiation légale qui entérine *ipso facto* son impuissance, son

¹ Patrick GUILLOMARD, « Au-delà du complexe d'Œdipe », in Actes du colloque de Cerisy, Depuis Lacan, Paris, Aubier, 2000, p. 18-19.

² Mario VARGAS LLOSA, *op. cit.*, p. 279.

³ *Ibid.*, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 315.

⁵ *Ibid.*, p. 403 et 404.

⁶ *Ibid.*, p. 406.

⁷ *Ibid.*, p. 416.

renoncement à user du pistolet, même s'il continue à proférer des menaces par écrit. On remarquera, à ce propos, combien la lettre rédigée a la forme même de son impuissance puisqu'il est obligé de signer deux fois, pour inscrire son nom¹ et prétendument souligner sa volonté.

Le père de Varguitas adopte finalement un ton si ridicule pour proférer ses discours qu'il se transforme presque en personnage de Camacho : « Tendrá que obedecerme hasta que cumpla veintiún años ; luego puede perderse »², où le verbe « perderse » renvoie à la honte, aussi bien pour une femme perdue (la prostituée) que pour le fils, la brebis égarée. Mais il énonce cet anathème alors que le mariage est prononcé et consommé, que Julia a déjà fui en Bolivie, de sorte qu'il est certain que la portée de ces propos est nulle (et il le sait, tout comme le savent tous les membres de la famille).

La page finale, mise à mort en douceur des deux pères par le jeune homme, mérite attention : premièrement Varguitas souhaite rendre visite à Camacho, sorti de son premier lieu d'internement psychiatrique, mais réduit à l'hospice public, faute de moyens financiers. Pourtant, face à ce dénuement et malgré sa sympathie pour le scribouillard, Varguitas fuit : il renonce à le revoir, sur le seuil même du bâtiment, retournant à « Miraflores », quartier de sa mère, quartier aisé de Lima. Une fois le père déchu, il retourne dans le giron maternel, fuyant la réalité de cette déchéance psychique dont il a été témoin mais non cause.

Dès la ligne suivante, le personnage demande à rencontrer son père, en signe d'allégeance sans doute, ou d'inexorabilité de la réconciliation, mais en prenant à nouveau pour médiatrice sa mère, et comme moyen le téléphone qui évite, dans un premier temps, le face-à-face physique. Le père admet sa déroute en reculant lui aussi l'instant de la rencontre (de quelques jours) et en proposant un terrain qui fut le symbole de son pouvoir, puisqu'il choisit ses bureaux, avec ses employés ; mais il s'agit des anciens bureaux, il n'est plus qu'un homme : « solo, sentado en su antiguo escritorio »³. La mise à mort n'est pas sanglante, le fils souligne simplement la faiblesse physique paternelle : « lo noté más delgado que hacía un año y algo más pálido »⁴.

« Solo, sentado, delgado, pálido » : en quatre adjectifs, Vargas Llosa tue le père, à jamais. Puis, les deux pères morts, le fils énonce son futur : « He venido a contarte lo que estoy haciendo, lo que voy a hacer »⁵, où les formes verbales confirment, elliptiquement, que la page est en train de se tourner, irrémédiablement.

Dans la création, ainsi que l'écrivait Freud dans *L'interprétation des rêves*, tout se passe comme si l'intelligence avait retiré la garde qui veille aux portes, de sorte que les idées se précipitent pêle-mêle. En ce premier sens, Camacho est créateur.

En revanche, le père de Varguitas est autoritaire, ne s'occupe pas de son fils mais demeure convaincu de la nécessité de le contraindre (à faire ses études, à ne pas se marier trop jeune). Ce père-là est porteur des conventions sociales du Pérou, mais étranger à toute forme d'étran-

¹ *Ibid.*, p. 414.

² *Ibid.*, p. 423.

³ *Ibid.*, p. 425.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 426.

geté : il nie tout ce qui pourrait surgir de troublant, tels l'amour incestueux ou le désir d'écrire. Il incarne l'ordre, refusant ces malfrats du langage que sont Camacho ou son fils.

Ces deux pères sont pour ainsi dire révélés dans leurs fonctions par l'existence de Varguitas qui est alors celui qui assume leurs futurs parce qu'il les réalise (dans une perspective quasi hégélienne ?) Varguitas est ce par quoi l'un et l'autre sont clos.

La fécondité du romancier Varguitas, si elle a nécessité le dépassement d'un en-soi (Camacho l'autarcique) et d'un pour-soi (le père marié à la mère), formule une interrogation relative à toute création, en tant qu'elle ne relève précisément pas d'un savoir.

L'exigence première de Camacho était d'être ce qu'il faisait, de vivre chacun de ses personnages ; cette pulsion était pourtant pulsion de mort, mouvement de *motu proprio*. L'exigence première du père de Varguitas est largement moins explicitée dans le récit de Vargas Llosa.

Si Lacan considère qu'il faut repartir de ce qui est écrit dans *Totem et tabou*, ce n'est nullement pour souligner le parricide, mais simplement pour retenir que cette mort du père c'est une manière d'érotiser l'inexistence absolue d'un tel père¹. Une telle démarche, typiquement lacanienne, met à l'origine cette mort qui n'est celle d'aucun père, sinon l'impossible.

En outre, en ayant choisi deux personnages pour donner une image du désir d'écrire, l'auteur Vargas Llosa souligne simultanément qu'un créateur peut ne pas programmer ou ne pas contrôler ses actions, et qu'il est tout autant une institution sociale déterminée, laquelle pré-existe aux sujets écrivant, et dont le statut se comprend dans une analyse de nature sociologique (ex : devenir écrivain dans une capitale célèbre, en Europe). Nos deux écrivains sont deux remises en cause de la prétendue puissance du romancier, entendue comme intentionnalité d'un sujet. Le ridicule (attribué à Camacho) et la modestie (des textes de Varguitas) sont bien deux aspects du désir d'écrire.

C'est à une illusion biographique que nous convie Vargas Llosa ; Varguitas est le personnage qui se construit en faisant le récit, prétendument rétrospectif, de l'auteur devenu écrivain. L'homme qui désire écrire, l'Auteur, est ainsi une figure inventée par la société (les critiques, etc.) autant que par le texte : le texte édité crée l'Auteur, qui crée les personnages qui désirent écrire les textes, notamment ceux où ils se mettent en scène comme sujets portés par leur désir d'écrire... Cette dimension dialectique et la perspective de la double mort du père sont fictionnalisation, ce qu'était également *Totem et tabou*, aux dires mêmes de Freud.

Yolande TROBAT

GRELPP

¹ *Ibid.*, p. 21.

INCESTOS Y RECHAZO DEL CÚMULO DE LO IDÉNTICO EN

LOS PAZOS DE ULLOA Y LA MADRE NATURALEZA DE EMILIA PARDO BAZÁN

El lector contemporáneo se queda pasmado cuando cierra el libro *La madre Naturaleza*¹ de Emilia Pardo Bazán al ver que el cura don Julián asiente a una unión entre el tío materno Gabriel Pardo y su sobrina Manuela Moscoso, siendo ésta culpable de incesto con su hermanastro Perucho. Pero la muchacha preferirá retirarse en un convento. Sigue el asombro cuando una lectura atenta pone en evidencia que tal unión engendraría de hecho una racha de otros incestos que nos proponemos abordar.

Como lo subrayan Alfred Rodríguez y Socorro Velásquez :

Incest, as a literary theme, obtains an extraordinary high incidence in the novels of doña Emilia Pardo Bazán. We found the subject [...] present with some measure of relieve about one third of her twenty novels.²

Eso significa que, desde *El cisne de Vilamorta* (1885) hasta *La sirena negra* (1906), se observa una fijación consciente de doña Emilia en este tema que entra también en *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La madre Naturaleza* (1887).

A la luz de las investigaciones de Françoise Héritier³, nos parece pertinente matizar la temática del incesto con respecto a otros estudiosos que interpretaremos como un rechazo del cúmulo de lo idéntico. En efecto, entenderemos el término « incesto » en el sentido de unas relaciones sexuales directas entre un hombre y una mujer consanguíneos en grados más o menos próximos o entre parientes políticos – o sea que el criterio fundamental es la sangre. Llamaremos « incesto del primer tipo », el incesto por ejemplo entre padre e hija, entre madre e hijo, o entre hermano y hermana. Pero, entonces ¿ por qué nos parece incestuosa una relación entre tío materno y sobrina cuya relación familiar es menos directa ? La explicaremos llamando « incesto del segundo tipo » la puesta en contacto de humores idénticos (verbigracia : la sangre, el esperma, la leche, el sudor, la saliva, etc.) Como lo precisa Françoise Héritier :

Le sang est ce qui subsume l'ensemble et fonde la consanguinité [...] et la chair c'est la mise en contact charnel, la mise en contact direct de ces substances.⁴

De esta forma, en *La madre Naturaleza*, Gabriel Pardo de la Lage comparte los mismos humores o sea la sangre y la leche con Nucha su hermana. Del mismo modo, Manuela comparte los mismos humores o sea la sangre y la leche con su madre, Nucha. Veremos que el narrador insiste en la identidad entre madre e hija. Pues casándose con su sobrina, el tío materno entraría con la relación carnal en contacto directo con las sustancias de su hermana en la

¹ Emilia PARDO BAZÁN, *La madre Naturaleza*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, nº 462, 2000.

² Alfred RODRÍGUEZ Y SOCORRO VELÁSQUEZ, « Incest in the novels of Emilia Pardo Bazán », *Iris*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1990, [p. 89-95], p. 89.

³ Françoise HÉRITIER, *Les deux sœurs et leur mère, anthropologie de l'inceste*, París, Odile Jacob, col. « Opus », 1997.

⁴ Françoise HÉRITIER, « Inceste et substance. Edipe, Allen, les autres et nous. Entretien avec Jacques André », in *Incestes*, París, PUF, Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2001, p. 98.

matriz de Manuela. Lo que nos invita a interrogarnos sobre la elección del objeto de amor de Gabriel. ¿ Por qué se empeña en seducir a su sobrina ?

Bien se trata de terquedad en la medida en que varios motivos deberían alejarle de semejante proyecto. Pensemos en la diferencia de edad enorme : el narrador describe a Manolita como a una adolescente apenas salida de la infancia con : « Su traje de percal color garbanzo salpicado de cabecitas de perros, látigos y gorras de jockey [...] con un lazo de raso al extremo de las trenzas »¹ ; con su manera de expresarse directa y espontánea cuando su tío le ruega que le tutee, ella contesta que es « algo viejo » y le da vergüenza². Se instaura una relación ambigua que turba a la muchacha cuando su tío le confiesa su amor :

Fue dicha la frase con tan sabrosa mezcla de calor y galantería, de ternura paternal y fuego profano, que Manuela se sintió poco a poco enrojecer desde la punta de la barbilla hasta la raíz del cabello, y su infalible instinto femenino le dijo que había allí algo inusitado, algo distinto de lo que podía decir un tío a una sobrina en el fondo de un bosque.³

No hay incesto sin deseo y éste se expresa libre y conscientemente en los fantasmas de Gabriel que piensa :

Si juego con ella como con una chiquilla, si le otorgo mi confianza, como a una compañera... Me... querrá del modo que... La sentiré palpar..., así..., azorada..., turbada..., embriagada..., con esa mezcla de vergüenza y transporte que... ¡ Cosa más dulce !⁴

Los puntos suspensivos no admiten dudas : son el espacio del goce de futuras relaciones sexuales que experimenta Gabriel con antelación.

En *La madre Naturaleza*, la mezcla inusitada de « lo paternal » con « lo profano » favorece la ambigüedad que engendra una gran confusión en cuanto a los papeles que podría desempeñar el señor de la Lage. Le propone a su sobrina ser : « padre, madre, hermano, protector, esposo amantísimo [...] »⁵. Pues ocupa todas las posiciones posibles en un árbol genealógico aniquilando el horizonte familiar de Manuela. Si la muchacha consintiera a tal unión, su familia se reduciría a la mínima expresión : Gabriel. Lo que es una manera de encerrar al otro en un amor agobiante : el amante quiere a Manuela para sí solo. Entonces, ¿ cómo se explica este carácter exclusivista ? En realidad, podemos preguntarnos si tal unión fuera posible – y para nosotros es fundamental – si Marcelina no hubiera muerto ? Porque en el caso de estar viva la madre cabría interrogarnos si no hubiera alguna prohibición puesto que Gabriel y Marcelina son parientes en línea colateral en segundo grado según el derecho romano.

A primera vista, la diferencia de edad a la que aludíamos no plantaría problema según el Código civil español de 1888 que precisa en el artículo 83 que :

No pueden contraer matrimonio :

1º Los varones menos de catorce años cumplidos, y las hembras menos de doce, también cumplidos.⁶

¹ Emilia PARDO BAZÁN, *La madre Naturaleza*, op. cit., p. 230.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ *Ibid.*, p. 305

⁵ *Ibid.*, p. 394.

⁶ Código civil, pról. del Excmo. Sr. D. Emilio Bravo, t. 1º, Madrid, 1888. Se trata del Capítulo III titulado: « Del matrimonio civil. Sección primera. De la capacidad de los contrayentes », p. 33.

No obstante, referente a la consanguinidad, el primer punto del artículo 84 declara que :

Tampoco pueden contraer matrimonio entre sí :

1º Los ascendientes y descendientes por consanguinidad o afinidad legítima o natural.¹

En nuestro caso, los personajes son parientes consanguíneos con un ascendiente – el tío materno – y una descendiente – la sobrina –. Tal situación normalmente está sometida a un impedimento y requiere una dispensa del Gobierno para poder contraer matrimonio. Ahora bien el carácter anormal de la unión se repite en esta familia puesto que ya había faltado « una dispensa pontificia »² para celebrar la boda entre los primos carnales, don Pedro y Marcelina cuya unión estaba prohibida según el Código canónico. La boda entre Gabriel y Manuela significaría que en tal grupo social – el de la hidalguía gallega de vieja cepa – se practica la endogamia para preservar la « pureza » de la « raza » como lo reconoce don Manuel Pardo, el tío materno de don Pedro, proclamando que :

Las señoritas de la Lage [...] deben casarse, y sería contrario al orden providencial que no apareciese tronco en que injertar dignamente los retoños de tan noble estirpe; pero antes se queden para vestir imágenes que unirse a cualquiera, con el teniente que está de guarnición, con el comerciante que medra midiendo paño, con el médico que toma el pulso; eso sería, ¡ vive Dios !, profanación indigna; las señoritas de la Lage pueden dar su mano a quien se les iguale en calidad.³

Y Gabriel se valdrá de este argumento contra Perucho echándole a la cara la vileza de su linaje :

– ¿ Y siendo sus padres de usted..., un mayordomo y una criada..., cómo se ha atrevido usted..., a poner los ojos en mi sobrina ?⁴

Según este discurso, es interesante notar que no sólo la consanguinidad entra en juego sino también una especie de incompatibilidad sustancial que existiría entre las clases sociales. Uniéndose con Manuela, Gabriel preservaría la nobleza de la estirpe. Además cabe advertir que el matrimonio entre el tío y su sobrina se tolera tanto más cuanto que no hubo absolutamente ninguna relación anterior entre ellos hasta la llegada repentina del tío : aparecen como dos extraños. La relación familiar existente pasa al segundo plano porque no la vivifica precisamente la presencia de la madre-hermana, Marcelina. Pero vamos a ver que en realidad el empeño en casarse con la muchacha no es el motivo de la venida inesperada a Los Pazos de Gabriel, aunque lo afirme éste ; no es a Manuela a quien busca sino, a través de ella, a su hermana.

Varios detalles de los que no « toma conciencia » el personaje pero que apunta el narrador omnisciente lo muestran. Por ejemplo, se instala en la casa solar en la misma habitación de su hermana⁵. Cuando va por Manuela por el campo sus pasos le conducen como « por encanto » a la tumba de su hermana :

¹ *Ibid.*, p. 34.

² Emilia PARDO BAZÁN, *Los Pazos de Ulloa*, ed. María de los Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, nº 425, 2001, p. 213: « [la boda] ésta se efectuó llegada la dispensa pontificia, hacia fines del mes de agosto ».

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ Emilia PARDO BAZÁN, *La madre Naturaleza*, *op. cit.*, p. 351.

⁵ Emilia PARDO BAZÁN, *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 399: « Aquella habitación de Gabriel Pardo era la misma, la de su hermana ».

Era allí. [...] ¡ Allí, allí estaba el cariño santo de su vida, la que al cabo de tantos años, desde el fondo de la tumba, le había atraído a aquel ignorado valle !¹

Y bien se trata de eso : resucitar a la difunta. Para conseguirlo, Gabriel no deja de insistir entre lo común entre Manuela y Marcelina. Habría así según él una total identidad sustancial entre madre e hija. Pero semejante identidad ya existía según el narrador entre Nucha y Gabriel a quien presenta como a :

Un muchacho como de diecisiete años [...] parecidísimo a Nucha y a Carmen cuanto puede parecerse un pelón a dos señoritas con buenas trenzas de pelo.²

De hecho, al encontrar por vez primera a su sobrina, Gabriel halla a la que llama dos veces en el texto mamita :

¿ Parecido con su madre ? Sí; mirándola bien se parecía, se parecía mucho a la inolvidable *mamita*; los mismos ojazos negros, las mismas trenzas, la frente bombeada, el rostro larguito, pero animado, trigueño, con una vida exuberante que la pobre *mamita* no gozó nunca. Y además serena e intrépida y despegada y arisca.³

En suma, una « versión » de su mamita mejorada en su reencarnación para volver a vivir una relación edípica que ya señalaron los estudiosos Diane F. Urey⁴ y Mariano López⁵ pero que abordaremos de manera distinta. En efecto, en este nuevo incesto hermano-hermana que remite a otro más entrañado – madre-hijo –, cambiamos de perspectiva colocándonos del lado de Marcelina – y no de Gabriel como estos investigadores.

« Es mi niño »⁶, afirma la niña Nucha a propósito de su hermanito. Se porta con él como una auténtica madre : « [...] una madre no hiciera más. De día, de noche, siempre con el chiquillo en brazos. Le llamaba su hijo »⁷.

Otra vez nos corresponde interrogarnos si fuera posible tal situación si no hubiera muerto la madre porque las mismas circunstancias se repiten. Reemplazando a la difunta, la chiquilla – con sólo cinco años más que su hermano – llena un espacio quedado vacante. Sería como una manera de resucitar a la madre encarnándola pero también sustituyéndola. Lo que explica que Gabriel esté en la mayor confusión desde los primeros años y no haya sido marcado por la noción de diferencia de edad entre las generaciones.

Un detalle se ha quedado inadvertido en las investigaciones : entre las dos primeras señoritas de la Lage, Rita y Manolita, y las dos últimas, Marcelina y Carmen, nos entera el narrador de que : « [...] en medio murieron dos niños varones... »⁸. Este dato explicaría quizás el deseo de salvar al único niño varón de la familia por temor a perderlo pero asimismo por temor

¹ *Ibid.*, p. 338.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Emilia PARDO BAZÁN, *La madre Naturaleza*, *op. cit.*, p. 213.

⁴ Diane F. UREY, « Incest and interpretation in *Los Pazos de Ulloa* and *La madre Naturaleza* », *Anales galdosianos, Centenario Fortunata y Jacinta, La madre Naturaleza*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, Año XXII, 1987, p. 117-131.

⁵ Mariano LÓPEZ, « A propósito de *La madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán », *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, Université de Bordeaux III, éd. Bière, t. LXXXIII, n° 1-2, janvier-juin 1981, p. 79-108.

⁶ Emilia PARDO BAZÁN, *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 198.

⁷ *Ibid.*, p. 197-198.

⁸ *Ibid.*, p. 195.

a la misma muerte que se llevó a la madre. Además dedicándose al nene, Nucha había podido reconstruir su identidad reemplazando a la madre víctima del parto. Así protege al más débil, al bebé ; se olvida de sí misma y con total abnegación se pone al servicio de Gabriel. Pero, a nuestro parecer, si bien existe una relación edípica del hermano para con su hermana, surge otra : la que vive la chiquilla con su padre. Aparece una nueva relación incestuosa en el círculo familiar porque, en este caso, el objeto del deseo de Nucha es su padre. Precisamente, cuando muere la madre está en el período edípico que se sitúa aproximadamente entre cuatro y siete años. En esta lógica, si Nucha se hace madre de Gabriel, implícitamente se hace la esposa del padre, don Manuel. Gabriel es su hijo : el de su padre y el suyo ya que la presencia que hubiera podido dificultar tal situación no la estorba. La posible rival ya fue eliminada. La prohibición del incesto que suele instaurarse en este lapso de tiempo del desarrollo del niño no se produce en Nucha y la confusión perdura a lo largo de su vida manifestándose en su total obediencia al padre. Por ejemplo, cuando su hermano se marcha al colegio de artillería, ella sigue sustituyendo a la madre declarando : « [...] yo no pensé más que en dar gusto a papá, y en que se notase poco la falta de la pobre mamá... »¹.

Por eso no pensaba en el matrimonio como lo reconoce : « – Yo me reía. ¿ Para qué necesitaba casarme ? Tenía a papá y a Gabriel con quien vivir siempre »². O sea que ya tenía a « su marido » y a « su hijo » con los que vivir siempre.

Cuando acepta contraer matrimonio con su primo hermano, Nucha lo hace otra vez para complacer y obedecer a su padre. Y, cosa rara, se desposa con un hombre que parece ser el doble físico de don Manuel. En *Los Pazos de Ulloa*, el narrador subraya un « extraordinario parecido » diciendo que había :

Entre el señor de la Lage y su sobrino carnal : la misma estatura prócer, las mismas proporciones amplias, la misma abundancia de hueso y fibra, la misma barba fuerte y copiosa.³

En *La madre Naturaleza*, al ver a su primo hermano-cuñado por primera vez, Gabriel corrobora tal semejanza sorprendente pensando que : « Creyó ver a su padre, don Manuel Pardo, tal cual era hacía unos quince o veinte años »⁴. En este caso también, el novio sería una « versión » joven « mejorada » de un ser querido a quien se venera.

Por otra parte, Nucha piensa seguir con el cónyuge el mismo programa que seguía con su « padre-marido » : « Me propuse ser buena, [dice ella] quererle mucho, obedecerle, cuidar de mis hijos... »⁵.

Pero la « realidad » – y el interés novelesco – contrarresta sus planes : tiene una niña y no un niño como con su padre ; niña que rechaza al hidalgo por considerar a este vástago como diferente de él : por ser idéntica a su madre. Y al ver a su sobrina carnal, es lo que le atrae a Gabriel porque en Manuela encuentra a Marcelina físicamente, o sea a su hermana y sobre todo a su madre : estamos con un incesto del segundo tipo. En la misma matriz, la de Manuela, Gabriel sería a la vez marido, hermano e hijo. Eso provocaría un cúmulo de sustancias

¹ *Ibid.*, p. 374.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 182.

⁴ Emilia PARDO BAZÁN, *La madre Naturaleza*, *op. cit.*, p. 205.

⁵ Emilia PARDO BAZÁN, *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 373.

idénticas : las de la hija mezcladas con las de la madre ; las del hermano con las de la hermana. Ensanchando y pensando en la madre a quien no conoció Gabriel pero que sigue existiendo en el plano del fantasma, entraría entonces en contacto con su madre y mediante ésta con don Manuel, su padre, porque la esposa conserva la huella sustancial de su marido — según el una caro, el marido y la mujer son una sola carne —. Tenemos pues esta racha de incestos de primero y de segundo tipo a partir de la elección de un objeto de amor normalmente prohibido.

En esta familia que practica la endogamia para la conservación de « la raza » aparece paralelamente otro incesto fraternal del primer tipo entre Manuela y Perucho. Este nuevo incesto vuelve a plantear el problema del cúmulo de lo idéntico terminantemente rechazado por la sociedad y la religión.

Marcelina conoce un fin trágico dando a luz a una niña desechada rotundamente por su marido que se considera por lo tanto sin sucesión. Françoise Héritier confirma tal reacción masculina reparando en lo siguiente :

Et les filles ne comptent pas, non par quelque effet de misogynie, mais par identité de substance, parce qu'elles ont la même substance que leur mère tout comme ses sœurs et ne partagent pas, ou très peu, la substance de leur père.¹

Lo ideal para preservar sus humores — en peculiar, la sangre de los Moscosos — sería la partenogénesis. Cuando suspira por un retoño que sea su doble el marqués : « [...] golpeábase [...] su fornido tronco, su pecho varonil, cual si de él quisiese hacer brotar fuerte y adulto ya el codiciado heredero »².

La mujer se resume a un cuerpo, a una función pasiva de receptáculo. Ni un momento se le ocurre al hidalgo imaginar una descendencia femenina : la mujer nada da ; sin embargo debe ser irreprochable para no « estropear » el fruto lo mismo que una buena tierra da una buena cosecha. Don Pedro sólo concibe una filiación « patrilineal » : « en mi familia [dice] siempre hubo sucesión masculina : Moscosos crían Moscosos, ya es proverbial »³. Así mejor se explica la rabia y la total despreocupación del padre don Pedro por su hija Manuela. Lo idéntico lo encuentra el hidalgo en su hijo ilegítimo Perucho a quien transmitió su sangre — y su nombre —. Con este humor, hereda el bastardo cualidades morales como el sentido del honor y la nobleza. Y ya era lo que dejaba entender el narrador comentando en Los Pazos de Ulloa el hecho de que no robara el pilluelo el dinero dejado en la mesa por su abuelo Primitivo :

¿ Fue una gota de la sangre de Moscoso, que realmente corría por sus venas y que, por la misteriosa energía de la transmisión hereditaria, le guió la voluntad como por medio de una rienda ?⁴

Sin embargo, la sangre no basta si la palabra no hace la filiación. En la escena de la maja, capítulo XXIII de La madre Naturaleza, el viejo hidalgo designa públicamente a su sucesor mandando llamar a Perucho para que maje la camada : le legitima y le entroniza como « príncipe heredero » sin dejar ninguna duda. Le da una nueva identidad conforme a la suya y hace de él un eslabón de la cadena de los padres e hijos Moscosos. Esta palabra se opone al silencio intencional que reinaba en Los Pazos hasta que el señor feudal acepte abdicar en su hijo.

¹ Françoise HÉRITIER, « Inceste et substance. Œdipe, Allen, les autres et nous... », *op. cit.*, nota 4, p. 41.

² Emilia PARDO BAZÁN, *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 172.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ *Ibid.*, p. 381.

Esta palabra callada va a favorecer el incesto entre los hermanastros. Se explica el cúmulo de lo idéntico otra vez por la ausencia de la madre y por el descuido del padre que no asume su papel separador. Entonces Perucho reemplaza a los padres inexistentes :

Yo, [dice él a propósito de Manuela] desde que levantaba del suelo tanto como una berza, le enseñé a andar, cargué con ella en brazos, para que no se mojase los pies cuando llovía, le di las sopas, le guardé el sueño, y le discurrí los juguetes y las diversiones. Yo le enseñé lo poco que sabe de leer y de escribir, que si no, ahora estaría firmando con una cruz.¹

Hasta le salvó repetidas veces la vida. Alzándose al mismo nivel que el de los adultos, parece lógico que reclame Perucho las mismas competencias sexuales. Si se puede echar la culpa del incesto al descuido del padre y a la complicidad de la sociedad rural gallega que prefirieron callar el « secreto », se nota no obstante en los dos niños una renegación de la verdad : tanto Manuela como Perucho sabían que eran hermanos. Lo confiesa ingenuamente la niña cuando el muchacho le pregunta :

– Tú me quieres... como quieren las hermanas a los hermanos. ¿ Eh ? ¿ Acerté ?

Ella le contesta :

– Mira tú ¡ Verdad ! Si yo siempre pensé de chiquilla que lo eras, no entiendo por qué [...] Y yo no sé qué más hermanos hemos de ser [...] Aún hay hermanos que no se crían tan juntos como nosotros.³

En cuanto a Perucho también estaba enterado cuando recuerda que se lo tenían dicho las mujeres en la feria y los estudiantes de Orense. Prefería pensar que era « por guasa », « por reírse de él », por envidia. De hecho, ambos niños escogieron ignorar « la realidad » que les molestaba y aprovecharse de una verdad callada. Gabriel aparece entonces como el arcángel anunciador de la mala nueva : es él quien rompe el silencio y le descubre a Perucho su auténtica identidad. Conviene preguntarse qué gana el tío con una palabra reveladora pero también destructora ? Quiere separar lo idéntico de lo idéntico cuyo cúmulo le inspira un sentimiento de abyección.

En Los Pazos de Ulloa, su hermana Marcelina experimentó un horror parecido al contemplar a Perucho y a su nena en el mismo baño. Estamos totalmente conforme con Mariano Baquero Goyanes⁴ que insiste en el « intenso proceso de literaturización » de esta escena inspirada en Pablo y Virginia de Bernardin de Saint-Pierre por una parte y en el recuerdo mitológico de los hijos de Leda, Cástor y Polux, por otra. Pero elegimos un enfoque distinto con una interpretación simbólica concibiendo el barreñón de loza en el que se bañan los chiquillos como un útero en el cual se abrazan dos fetos.

Una pregunta aparentemente cándida es el detonante de la revelación sobre la identidad de Perucho : « ¿ No parecen hermanitos ? »⁵, lanza la madre enternecida por el espectáculo de los dos niños que comparten la misma intimidad. Pero, tal pregunta la traiciona porque ya sabía Nucha la verdad como lo confiesa ella misma a Julián :

¹ Emilia PARDO BAZÁN, *La madre Naturaleza*, op. cit., p. 352.

² *Ibid.*, p. 286.

³ *Ibid.*, p. 287.

⁴ Mariano BAQUERO GOYANES, *La novela naturalista: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Secretariado de la Universidad de Murcia, 1986. Véase en particular el cap. XII: « *Dafnis y Cloe, Pablo y Virginia y La madre Naturaleza* ».

⁵ Emilia PARDO BAZÁN, *Los Pazos de Ulloa*, op. cit., p. 321.

– No crea que es la primera vez que se me ocurre que ese... chiquillo es... hijo de mi marido. Lo he pensado ya; sólo que fue como un relámpago; de esas cosas que desecha uno apenas las concibe.¹

Ella también prefería reprimir la realidad, una realidad que la molestaba psíquicamente pero la reacción del clérigo no le deja la posibilidad de esquivar la verdad. El choque lo provoca asimismo y sobre todo una toma de consciencia de la cosustancialidad de los dos niños. Reunidos éstos en un mismo baño es como si estuvieran en el mismo vientre, en el mismo líquido amniótico. Nucha entiende que los humores de los hermanos entran en contacto prefigurando el incesto, de ahí su horror. Encima, siente confusamente que en las aguas tibias de esta matriz, sus propios humores entran en contacto con las de Sabel a través de los niños y se espanta de relaciones homosexuales implícitas : se siente mancillada, degradada. Se niega a que sea envilecida también su niña y separa violentamente a los dos niños : no aguanta que lo idéntico se añada a lo idéntico por ser para ella una monstruosidad.

Volvemos a encontrar esta misma voluntad de diferenciación en otra escena de *La madre Naturaleza* cuando Gabriel fulmina viendo a los dos adolescentes como : « dos cuerpos tan pegados el uno al otro como la goma al árbol »². Tal espectáculo le inspira la misma abyección. La goma por ser una secreción del árbol es de la misma sustancia : son una misma cosa – una caro – que importa separar.

Como suele ocurrir cuando al incesto se refiere el castigo del cúmulo de lo idéntico es la exclusión de la sociedad, « le retranchement », como lo llama Françoise Héritier³. Perucho se marcha a Madrid y quizás a América ; Manuela se retira en un convento. Además, sólo el fuego podría purificar a los criminales que se consideran como infames. El muchacho piensa que « debían quemarle como la Inquisición a las brujas »⁴. En cuanto a la muchacha cree « haber cometido uno de esos crímenes horribles que la hacen acreedora a que caiga sobre su cabeza el fuego del cielo que abrasó, a los habitantes de las cinco ciudades aquellas »⁵. Ambos se condenan a la soledad, al aislamiento, a la esterilidad para expiar. No obstante si hay entre la hija de Nucha y el hijo de Sabel « un obstáculo eterno e invencible »⁶, como lo afirma don Julián, nos parece que la separación y la expiación no pueden destruir la cosustancialidad de los hermanos porque como lo advertía Perucho a propósito de Manuela : « Ni ella tiene sino a mí, ni yo sino a ella »⁷.

El libro se cierra sobre la amargura de Gabriel Pardo que le reprocha a la *Naturaleza* contemplándola ser más bien « una madrastra ». El narrador insistió a lo largo del segundo tomo sobre las dos tendencias opuestas que batallan en « el espíritu » del personaje :

¹ *Ibid.*, p. 323.

² Emilia PARDO BAZÁN, *La madre Naturaleza*, *op. cit.*, p. 341.

³ Françoise HÉRITIER, « Inceste et substance. Œdipe, Allen, les autres et nous... », *op. cit.*, nota 4, p. 68-71.

⁴ Emilia PARDO BAZÁN, *La madre Naturaleza*, *op. cit.*, p. 359.

⁵ *Ibid.*, p. 393.

⁶ *Ibid.*, p. 391.

⁷ *Ibid.*, p. 352.

La de su imaginación propensa a caldearse y deducir de cada objeto o de cada suceso todo el elemento poético que pueda encerrar, y la de su entendimiento a analizar y calar a fondo todo ese mundo fantástico, destruyéndolo con implacable lucidez.¹

Guiado por sus fantasmas, Gabriel había venido a los Pazos para encontrar inconscientemente a través de Manuela a su mamita. Por eso pretendía querer a la niña sin haberla visto siquiera. Interpretamos esta mamita como la imago de la Madre buena. Confrontándose con la « realidad », el caballero experimenta una fuerte desilusión, desilusión que proyecta sobre la Naturaleza, vista ahora como la madrastra, la imago de la Madre mala. Ésta no corresponde al placer anhelado : es la con quien no podrá fundirse ; la que le abandona a la soledad como lo confiesa quejándose : « vivo muy solo en el mundo ; no tengo a nadie, a nadie »². La decepción marca la ruptura del cordón umbilical seca y definitiva. Manuela-Marcelina-mamita rechaza a Gabriel. No hay fusión posible con la madrastra. Desde ahora en adelante, el hidalgo tiene que asumirse solo. Nunca más encontrará a la madre de su niñez ; le tocará vivir con esa dura e implacable realidad. La elección de un objeto de amor prohibido muestra que no se puede cumular lo idéntico con lo idéntico : hace falta diferenciarlos y *separarlos*. *Esto es lo que le enseña la madrastra*.

Sylvie TURC ZINOPOULOS

GRELPP/EA 369

Université Paris X-Nanterre

¹ *Ibid.*, p. 336.

² *Ibid.*, p. 403.

LE DÉSIR DE NÉGATION DANS

EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE

DE JOSÉ DONOSO

C'est une vérité admise depuis bien longtemps chez les hommes qu'on ne peut savoir, pour aucun mortel, avant qu'il soit mort, si la vie lui fut ou douce ou cruelle. La mienne, je sais, moi, bien avant d'être descendue aux enfers, qu'elle n'est que malheur et peine.

Sophocle, *Les trachiniennes*.

Né en 1924 – décédé en 1996 – à Santiago du Chili, José Donoso est un des représentants majeurs de la littérature hispano-américaine contemporaine. De renommée internationale, son œuvre a surtout connu un essor au début de la dernière décennie du XX^e siècle, après avoir reçu tardivement quelques prix littéraires dont le « Premio nacional de literatura chilena » en 1990. Écrivain hétéroclite et fascinant, il participe au développement de la littérature nationale chilienne autant qu'à celui du monde littéraire hispano-américain. Figure notable du *boom*, José Donoso laisse une œuvre prolifique et complexe dans laquelle figure un des romans majeurs de la prose narrative hispano-américaine, auquel nous allons consacrer cet article, *El obsceno pájaro de la noche*.

Dans ce roman, la mise en scène d'un contexte romanesque obscur et dégradant représente un voyage à travers les labyrinthes de l'identité et de la dégradation qui dévoilent un désir négation¹. Dans *El obsceno pájaro de la noche*, où culmine l'obsession donosienne de la recherche et de la forme, la création pour la création finit par être dévorée par elle-même. *El obsceno pájaro de la noche* retrace une série d'histoires et de versions dans un mouvement labyrinthique dont la forme chaotique ne tarde pas à s'associer aux caractères psychologiques plus ou moins tourmentés des personnages. Ce roman, aux traits schizophréniques, comme le

¹ La négation, dans l'usage que nous en ferons dans cet article, désigne l'idée concrète que prend ce terme dans son sens le plus élémentaire, c'est-à-dire, comme « acte de l'esprit qui consiste à nier ». Modalité linguistique, la négation est d'abord une capacité de jugement, telle que l'analyse Henri Bergson dans *L'évolution créatrice*. Cependant, l'idée de négation, dans un sens évolutif, devient la représentation d'une conduite humaine. Les analyses pluridisciplinaires de cette problématique permettent d'aborder l'idée de négation autant d'un point de vue social que philosophique ou encore psychologique. Rapport entre l'homme et le monde, comme l'exprime Jean-Paul Sartre dans *L'être et le néant*, la négation représente également le rapport que l'homme entretient avec lui-même. Procédures de défense psychologique du moi contre les agressions, mécanismes d'une pensée ontologique négative ; les modalités de la négation sont variées et nombreuses. Nous nous cantonnerons, cependant, dans le cadre de cet article sur *El obsceno pájaro de la noche*, aux fonctionnements de la négation en tant que désir de négation de soi et du monde – mouvement de l'être vers le non-être ; désir de *désêtre* – qui conduit à l'anéantissement physique et psychologique des personnages en proie au désir de négation.

souligne l'auteur lui-même¹, achemine, à travers diverses problématiques, les personnages dans les dédales du désir de négation. Ils transitent alors conjointement dans les méandres de leur être et dans les artifices du réel, déformé et monstrueux, à l'instar de la plupart des personnages du roman. Ainsi, dès les premiers chapitres, les formes intelligibles, que *El obsceno pájaro de la noche* énonce, perdent progressivement leurs contours, car le récit ne cesse de dévier et de se multiplier. Ce mouvement de désintégration de l'écriture met cependant en évidence un processus d'anéantissement autant physique que psychologique des personnages dont la conscience fragmentée va errer dans les dédales de la négation. En effet, la plupart des personnages désintègrent progressivement leurs contours physiques et psychologiques jusqu'à l'aboutissement de leur propre négation.

Nous tâcherons d'examiner, dans cet article, la puissance du désir de négation qu'alimentent, sans cesse, la majorité des personnages de *El obsceno pájaro de la noche*, et, en particulier, le personnage principal, Humberto/Mudito – symbolisée dans les dernières pages du roman par l'éparpillement de ses cendres. Nous analyserons dans une première partie le désir de substitution et de multiplication que ressent Humberto dès les premiers chapitres du livre. Nous verrons alors de quelle manière la fragmentation de l'identité emporte la consistance de l'être dans l'abîme de la négation de soi. Nous nous attarderons ensuite sur la complexité du désir de claustration qu'émettent la plupart des personnages en s'enfermant volontairement dans le monde du *dedans* qui dévoile un désir de négation à travers l'idée de renoncement et de refus. Nous étudierons enfin le désir d'intériorisation qui tourmente principalement Humberto/Mudito. Nous analyserons comment l'idée de subjectivité laisse place au silence et aux troubles psychologiques qui entraînent un processus d'anéantissement. Il s'agira de montrer comment le désir de négation agit, sans relâche, sur les personnages autant au niveau physique que psychologique et les achemine vers l'abîme de la négation.

DÉSIR DE SUBSTITUTION ET NÉGATION

Humberto Peñaloza possède d'un bout à l'autre de la narration une structure identitaire mouvante – répercutée à travers l'écriture fragmentée et les changements brusques de la voix narrative – dont l'équilibre précaire condamne ce personnage à certaines procédures de négation. En effet, Humberto a recours à l'utilisation de masque qui tente de définir son identité, mais qui ne révèle que sa vacuité profonde. Le désir de substitution permet à Humberto/Mudito² d'annuler la réalité extérieure et, par la même occasion, de s'annuler lui-même dans une négation de soi polyphonique, comme il le confesse à la *madre* Benita :

¹ « [*El obsceno pájaro* es] una novela laberíntica, esquizofrénica, donde los planos de la realidad, irrealidad, sueño, vigilia, lo onírico y lo fantástico, lo vivido y lo por vivir, se mezclan y entretrejen y nunca se aclara cuál es la realidad [...] », José DONOSO, in Ana María Moix (ed.), *Cuentos*, Barcelona, Seix Barral/Nueva Narrativa Hispánica, 1^a ed., 1971, p. 11.

² Les deux noms correspondent aux deux facettes du même personnage. Humberto représente le personnage dans ses relations sociales et familiales alors que le Mudito désigne plutôt la conscience persécutée et persécutante du personnage. Dans un désir de négation et même d'auto-négation, le Mudito s'impose progressivement dans le texte. Par ailleurs, nous pouvons signaler que le Mudito correspond également au statut d'*Imbunche* récurrent dans le roman : « [...] con los ojos cosidos, el sexo cosido, el culo cosido, la boca, las narices, los oídos, todo cosido, dejándoles crecer el pelo y las uñas de las manos y de los pies, idiotizándolos, peor que animales los pobres, sucios, piojosos, capaces sólo de dar saltitos cuando el chivato y las brujas borrachas les ordenan que bailen... », José DONOSO, *El obsceno pájaro de la noche*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 45. Ce processus d'intériorisation et de claustration du « je » dévoile, à n'en pas douter, un désir de négation qui culmine à la fin du roman lorsque le Mudito est enfermé dans le sac – matérialisant ainsi le mythe de l'*Imbunche*.

Usted cree que sólo están disfrazados de lo que parecen ser. Quitémosles los disfraces y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro ni facciones, que han tenido que ir hurgando en los basureros y en los baúles olvidados en los entretechos y recogiendo en las calles los despojos de los demás para confeccionar un disfraz un día, otro disfraz otro, que los permita identificarse aunque no sea más que por momentos.¹

Cette confession d'Humberto/Mudito nous indique qu'au-delà du masque il n'existe rien ; tout est vide. Ce roman qui s'ouvre sur la narration polyphonique de la mort et de l'enterrement de Brígida – épisode taciturne et grotesquement ironique – prouve à quel point le « je » du narrateur est tiraillé d'une identité à l'autre². Bien plus tard, le lecteur découvre que ce « je » pulvérisé, fragmenté et aux multiples facettes, n'est rien d'autre que le « je » en exil du Mudito, qui en revêt une multiplicité :

Me la pones [la ropa] por encima, ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista que nos entrega en estas tenuas páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicinas, la séptima bruja, todos nos disolvimos en la oscuridad de adentro de la máscara.³

Le « je » d'Humberto/Mudito se décompte donc dans le calcul négatif des soustractions/substitutions – reflet d'une identité pulvérisée. L'identité fluctuante de ce personnage majeur fonctionne comme une mascarade qui semble cacher ses carences vitales. Le questionnement identitaire, social et physique accentué, par ailleurs, le manque de consistance et les masques, qui couvrent et recouvrent incessamment le visage et le nom d'Humberto, dénoncent l'échec et la négation d'une personnalité accidentelle définie par la multiplicité et le désir d'altérité. Ce désir de substitution semble ainsi remplir le vide qui suppose, par ailleurs, le renoncement à « être quelqu'un »⁴. Dans ce désir « d'être-autre », Humberto s'enfonce à chaque page un peu plus dans le monde de l'abnégation, de la dénégation et de la négation de soi. Son « je » perd toute consistance à l'image du coton, cette substance végétale douce et soyeuse, mais

¹ *Ibid.*, p. 158-160.

² « El primer capítulo de *El obsceno pájaro de la noche* contiene, en sus 21 páginas, todas las modalidades de la falta de respeto al personaje. En la página 11 aparece una narración que no sabemos si considerar como la del tradicional 'yo' del novelista, su voz en *off*, o de uno de los personajes aún no nombrados en la página 12 parece confundirse el narrador con la madre Benita en la página 14 la narración parece ser una reconstrucción o anticipación de un posible parlamento de *misia* Raquel, pensando por la madre Benita sólo en la página 16 resulta que ese narrador, esa conciencia que da cuerpo a la novela, es *el Mudito* (Humberto Peñaloza) : los parlamentos del Mudito son un complejo monólogo interior que gusta de exteriorizarse de manera imprevisible, por contener en potencia la representación de múltiples parlamentos de todos y cada uno de los personajes », Guillermo CARNERO et Jaime SILES, « Dos comentarios sobre José Donoso », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 259, enero de 1972, p. 172.

³ José DONOSO, *El obsceno pájaro de la noche*, *op. cit.*, p. 93.

⁴ Nous pouvons également souligner que les réflexions incessantes du père d'Humberto, autour de la carence identitaire qu'il ressent lui-même et qu'il transmet à son fils, conduisent également le « je » d'Humberto dans le naufrage de son être. Humberto est cristallisé dans la certitude qu'il n'est personne, qu'il n'a pas d'identité, qu'il en est dépossédé : « Yo, [...] no era nada ni nadie, eso me había enseñado la tenaz nostalgia de mi padre », *ibid.*, p. 108. Sa quête identitaire est vaine, Humberto s'écorche de plus en plus profondément l'être dans la multiplication d'identité qui ne lui concède que le reflet de masques ; de l'illusion d'un moi en carence dans un monde en fluidification perpétuelle.

sans formes, molle, malléable et surtout sans contours, privé de consistance¹. Devant l'impossibilité d'être, symbole d'échec et de négation, Humberto renonce à son être et se laisse alors évider de ses repères : il anéantit progressivement son être dans les dédales de la subjectivité. Humberto/Mudito se sent dévoré, éviscéré, vidé de son sang, il ne devient rien d'autre que la perception d'une douleur ontologique, composante d'une identité blessante, écartelée, niée et inaccessible² – nous y reviendrons dans la dernière partie de cet article. L'identité fragmentée du Mudito, pulvérisée aux quatre coins du roman par une écriture elle-même fragmentée et pulvérisée, montre à quel point le combat du Mudito est vain. Le Mudito, privé d'identité, est pure négation et il se fluidifie même à l'extrême :

[...] he perdido mi forma, no tengo límites definidos, soy fluctuante, cambiante, como visto a través de agua en movimiento que me deforma hasta que yo ya no soy yo, soy este vago crepúsculo de conciencia [...]³

Le comportement d'Humberto dans *El obsceno pájaro de la noche* manifeste un désir de négation. Ce personnage s'enferme à chaque page un peu plus dans un labyrinthe d'annihilation dont les galeries sont celle du refus de l'autre, du refus d'être soi, et, simplement, du refus d'être-là. Cette négation absolue engendrée par la peur ontologique – que le lecteur peut ressentir en lisant le roman – devient non-identité et non-être rendus possibles par les jeux de reflets et les masques prolifiques qui pullulent dans cet écrit de José Donoso.

DÉSIR DE CLAUSTRATION ET NON-ÊTRE

L'idée de négation dans *El obsceno pájaro de la noche* est également mise en lumière à partir de la notion d'espace. En effet, l'opposition *dedans/dehors* est un thème récurrent dans *El obsceno pájaro de la noche*, comme dans la plupart des écrits donosiens. Néanmoins, ce roman accentue cette opposition spatiale jusqu'à l'anéantissement des espaces extérieurs. Nombreux sont les personnages qui tentent de se cloîtrer dans les espaces intérieurs, aux connotations protectrices, dans lequel le moi semble échapper provisoirement à certains processus d'anéantissement. Cependant, le monde du *dedans* évolue, progressivement, vers un univers qui enferme la conscience des personnages dans une intériorité qui les déstructure et paraît les acheminer vers un refus, premièrement, de l'extériorité, et ensuite, de soi, c'est-à-dire vers un refus d'existence. Ainsi, Boy, par exemple, le fils monstrueux de Jerónimo, désire annuler le monde de l'extériorité après avoir passé cinq jours en dehors de la maison de La Rinconada, construite pour lui en fonction des normes imposées par son père afin que son fils grandisse dans une « normalité subjective » en occultant les normes et les valeurs conventionnelles du monde qui les entoure et en faisant condamner, au chapitre 14 du livre, les ou-

¹ « Todo está hecho de algodón y gasa y el algodón no tiene contorno, es blando, uno puede escarmentarlo, puedo hincar mis dedos en ese bulto de algodón que es una persona, médico, enfermera, lo que sea, o apretar con mis brazos este fardo de algodón difuso colgado en la pared, que simula luz disolvente. Yo también soy de algodón. Con mis manos recorro mi cuerpo. No siento su forma ni su consistencia porque es de algodón y mis dedos son de algodón y el algodón no puede explorar ni sentir ni reconocer, sólo puede continuar siendo blando, blanco [...] », *ibid.*, p. 285.

² « [...] me están destrozando, estos animales de hocicos fosforescentes, me descuartizan, colmillos, lenguas humeantes, ojos que agujerean la noche, bestias que me despedazan y gruñen arrancándole al doctor Azula los trozos de mis vísceras calientes que él se está apropiando, que chapotean en el charco de mi sangre disputándose tripas y cartílagos, orejas y glándulas, pelo, uñas, rótulas, cada miembro mío que ya no es mío porque yo ya no soy yo sino esas piltrafas sanguinolentas », *ibid.*, p. 49-50.

³ *Ibid.*, p. 281.

vertures vers l'extérieur¹. Boy grandit alors dans une intériorité et une subjectivité qui contrôlent et prohibent tous contacts avec le monde extérieur. La rencontre du *dehors* pour ce personnage, comme pour le Mudito, devient, de façon violente, un espace de négation dans la mesure où cette extériorité nie la représentation de sa consistance. De retour dans la maison, Boy souhaite annuler le monde du *dehors* : « Voy a borrar el mundo de afuera »², affirme-t-il. Dans ce même élan de désespoir qui vise à annihiler le monde de la réalité extérieure, ce personnage manifeste également un refus d'existence :

Después de cinco días afuera no me interesa vivir. Un poeta dijo : « ¿Vivir? ¿Vivir? ¿Qué es eso? Dejemos que nuestros sirvientes lo hagan en nuestro lugar ». Ustedes son mis sirvientes. Ustedes vivirán lo que yo me niego a vivir. Ahora que conozco la realidad, sólo lo artificial me interesa.³

Le personnage central du roman, Humberto/Mudito, révèle parallèlement un refus de l'extériorité qui se transforme bientôt en un refus d'existence. En effet, dans une construction symétrique à La Rinconada, la maison de La Encarnación de la Chimba devient une intériorité négatrice pour les personnages qui l'habitent et, surtout, pour le Mudito qui s'acharne à condamner, une à une, les ouvertures de la maison. Il en clôturé ainsi toutes les portes et toutes les fenêtres – symbole de réceptivité –, en commençant par celle de don Clemente – ce vieux personnage en détérioration physique et psychologique constante, à l'image de la maison qui l'abrite. Cet acte volontaire de claustration, de la part du Mudito, rend alors impossible un éventuel contact avec le *dehors* :

[...] mañana clausuraré todas las ventanas que me quedan por tapiar aquí en la Casa. Ahora es imposible abrir ninguna. Las he ido tapiando con tanto cuidado que ni siquiera se nota que alguna vez existieron, porque de noche, encaramado en mi andamio, me dedico a crear llagas en el enlucido, poros llenos de baba blanca donde se crían las arañas, descascaramientos de antiguas pinturas sucesivas, para crear una simulación de deterioro. He ido eliminando las ventanas [...]⁴

Le fait de limiter les espaces intérieurs assure une existence qui nie la réalité fondée sur les réalités « sociales » du monde extérieur. Cette action répond probablement au désir des personnages de combattre la peur du monde du *dehors* et paraît également répondre à leur envie de recueillement/renoncement. Cependant, cette action, qui ampute l'individu de son rapport avec l'extériorité, condamne la plupart des personnages à leur auto-négation. La maison, méthodiquement et hermétiquement clôturée, illustre, dans un premier temps, l'image d'un uté-

¹ *Ibid.*, p. 237.

² *Ibid.*, p. 502.

³ *Ibid.*, p. 503.

⁴ *Ibid.*, p. 411 et 45.

rus protecteur¹ et donne également l'illusion de la permanence. Néanmoins, la maison-utérus devient, à l'image de l'utérus d'Inés – « útero inservible »² –, un lieu stérile qui va désordonner le sentiment de permanence et dans lequel les personnages vont s'anéantir.

Le refus de l'extériorité enferme donc les personnages dans une intériorité qui les condamne et les anéantit. Le refus du monde extérieur devient un puissant refus d'existence. Certains personnages s'enferment ainsi eux-mêmes dans un mécanisme de négation et d'auto-négation qui agit simultanément sur la détérioration et l'annihilation de la demeure. Humberto Peñaloza – et ses métamorphoses – est ainsi cloîtré dans un labyrinthe physique, reflet de la confusion mentale du personnage. De même, dans ce tourbillon d'auto-anéantissement et d'auto-négation, les personnages du roman sont tous voués à la négation et à l'anéantissement, car ils se perdent dans le dédale de l'intériorité où ils ne perçoivent plus l'entrée et méconnaissent la sortie, comme le met en évidence la perte d'orientation du Mudito qui s'égare, malgré lui, dans le labyrinthe qu'il a construit³.

DÉSIR D'INTÉRIORISATION ET NÉGATION

Bientôt clôturé dans son être de la même façon qu'il a lui-même clôturé les entrées de la maison, le Mudito est réduit au strict minimum de l'être. À la suite d'opérations pratiquées par le docteur Azula⁴, Humberto s'achemine non seulement vers la négation de soi, mais il s'approche également de la néantisation – c'est-à-dire de la mort –, il devient progressivement et exclusivement refus d'existence⁵.

¹ Notons que, dans ce roman, la description de l'espace du *dedans* renforce le symbole de l'utérus, car le Mudito s'enferme à chaque page un peu plus dans un solipsisme déstructurant et négateur, non seulement en murant les ouvertures de la maison, mais également en adoptant la position fœtale au fur et à mesure de ses métamorphoses, en se repliant et se recroquevillant sur lui-même. La première alerte de la récession du Mudito à l'état fœtal a lieu lors de sa première rencontre avec le monde extérieur. La sortie du Mudito dans l'univers de la rue, au chapitre 5, lui provoque un mal-être autant physique que psychologique qui va se répéter à chacune de ses sorties ultérieures : « Salí despavorido, tapándome la boca con una mano y agarrándome la garganta con la otra, por las calles que mi voz zanjó en un abismo [...] », *ibid.*, p. 90. Il revient alors se réfugier dans la maison-utérus dans laquelle les vieilles l'aident à s'étendre sur un lit et commencent à l'envelopper de la même manière qu'elles enveloppent les déchets dans des paquets. Cette action des vieilles envers le Mudito semble marquer le début du processus « d'imbuchisation » du personnage qui fonctionne simultanément avec la condamnation des ouvertures de la maison. Ainsi, la demeure devient-elle aussi une « maison-imbunche », une maison « annulée » qui étouffe les personnages de ce roman en constante instance de suffocation existentielle.

² *Ibid.*, p. 54.

³ « Pero nunca logré perderme, siempre me encontrabas y me obligabas a seguirte, enredándome en los pasillos que yo creía ser el único para quien no eran laberinto, haciéndome perder el rumbo en esta Casa, que es mi Casa, que conozco como la palma de mi mano, hasta que, cuando creí haberte conducido a un recoveco donde iba a encerrarte para siempre, me encontré, de repente, en el patio de la portería. ¿Cómo ? », *ibid.*, p. 83.

⁴ « Y luego mi piel, me desollarán para cubrir con mi piel el cuerpo albino de Melisa, y despertaré después de quién sabe cuántos días de adormecimiento transformado en un ánima blanca con un par de anteojos negros... y mi nariz, y mis riñones, y mis brazos, y mi estómago, no, eso ya me lo sacaron, por lo menos el ochenta por ciento, hígado, pulmones, [...] yo creo que se ríen de mí porque saben que me ha hecho extirpar el ochenta por ciento y no se puede respetar a nadie a quien le hayan extirpado el ochenta por ciento... », *ibid.*, p. 299-300 et 288.

⁵ « Esa sangre que se escurre por el tubo hasta mi vena me permite aferrarme de algo negro, rojo, para resistir este blanco sueño que me enfunda, y así escuchar retazos del diálogo de esos seres embozados que cuchichean que don Jerónimo mandó decir que no se escatimasen gastos ni esfuerzos para operarme y atenderme, que me han extirpado el ochenta por ciento y me han dejado el veinte y que ha sido todo muy grave, la muerte rondando », *ibid.*, p. 286.

La subjectivité, qui enferme le sujet dans un monde interne hermétique et chaotique, montre un désir actif de négation, ou mieux encore d'auto-négation, virulent, qui laisse les personnages sans défense et les enterre vivants dans le monde taciturne de la négation. L'impossibilité d'être, après de multiples substitutions et une claustration physique et mentale, entraîne Humberto/Mudito vers les trajectoires de la subjectivité et des processus d'intériorisation. Ainsi, dans *El obsceno pájaro de la noche*, les voix s'amenuisent au fur et à mesure de la narration jusqu'à tomber dans le silence le plus radical dans les dernières pages du roman : « [...] las voces, como los carbonos, van extinguiéndose a medida que pasan las horas y los minutos que no pasan »¹. Le silence contribue à enfermer les personnages, qui rôdent dans les couloirs labyrinthiques de ce roman, dans un processus d'intériorisation, silencieux et anéantissant. Le personnage le plus atteint par ce mécanisme intérieur de la négation semble être, à n'en pas douter, Humberto/Mudito qui s'achemine vers un solipsisme « absolu » – à l'image du mythe de l'*Imbunche*. Exilé de son identité et distant de ses fondements, Humberto renonce à lui-même et se métamorphose progressivement en Mudito. Le silence qui règne, ainsi que l'obscurité, dans l'économie générale du roman, sert, en effet, autant à cacher, à oublier qu'à renoncer à une existence douloureuse dont la seule issue possible est celle de la négation et du non-être. Lorsqu'il arrive dans la maison de la Chimba, il opte pour le monde du silence, de façon volontaire, comme unique possibilité d'être dans un monde nié et négateur, comme semble en être conscient ce personnage majeur : « Yo no preguntaba. Las cosas tenían que seguir mudas, porque en el fondo de ese silencio yo adivinaba un destino para mí, y al romper el silencio eliminaría ese destino »². Le silence claustrant du Mudito peut être analysé comme le renoncement à l'autre. Néanmoins, le silence, qui est relégué du côté de l'échec, est également découverte poignante de la limite de l'être, de l'impuissance de la pensée elle-même qui s'écroule dans un néant silencieux. C'est ainsi qu'Humberto glisse imperceptiblement dans les voix du silence – miroir de la découverte d'une incapacité à être, d'une impuissance devant le non-être. Le vent emporte ainsi paisiblement la voix d'Humberto/Mudito : « el viento se traga mi voz y me deja mudo »³. Le silence poignant dévoile l'idée d'échec de l'existence et de l'être, mais ce processus annonce également une profonde désorganisation de la vie affective et psychologique de ce personnage qui entre silencieusement dans l'univers de la schizophrénie. L'aggravation des symptômes du Mudito le conduit à un mutisme total, à la claustration, à la fugue, au repli sur soi et à la négation. Le Mudito devient aveugle et sourd en plus d'être muet, comme il l'annonce au début du chapitre 17 :

¿Estoy sordo además de mudo? ¿Y además de casi ciego, porque apenas logro distinguir bultos y reverberaciones blancas que pueden ser inciertamente sillas, armarios, lavatorios, personajes, cortinas que aparecen y desaparecen y cambian de lugar y se velan y se apagan y se pasean sin dar explicación y después, en medio del paseo, se extinguen, se borran? No oigo sus pasos. Ningún ruido.⁴

Le Mudito s'enferme définitivement dans une essence négative qui ne lui laisse pas d'autre porte de sortie que celle de l'anéantissement. L'extériorité devient une masse amorphe, ses sens ne sont plus réceptifs ; ce personnage s'enterre dans un processus d'intériorisation où tout n'est que négation et néant. Le silence du Mudito, dans *El obsceno pájaro de la noche*,

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 222.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 285.

est échec, mais aussi refus qui annonce, probablement, l'invisible passivité du mourir – désir de négation – ; il traduit une subjectivité sans sujet, une absence, une solitude, une non-intériorité qui crie pourtant, à l'aide du silence, son désarroi.

Humberto/Mudito, ainsi assimilé au mythe de l'*Imbunche* qui parcourt le roman, est atteint, à travers sa propre subjectivité, par un processus de négation radicale qui annihile autant le moi, dans un mécanisme physique et psychologique d'auto-négation, que l'autre et le monde, qui sont également emportés dans le tourbillon de la négation. Le monde du Mudito est alors réduit au monde hermétique du *dedans*. L'intériorisation semble être l'unique mouvement, de la maison et des personnages, activé par un processus de détérioration :

[...] no hay dirección porque no hay afuera aunque debe haber porque recuerdo algo más, pero poco más que esta celda cerrada en que me debato, en que mi cuerpo apenas cabe, estoy agotando el aire, horadar túneles y galerías y pasillos y pasadizos en la tierra para salir, crear patios y habitaciones que recorrer, un espacio siquiera, no este encierro de tumba que muerdo, arañó, rompo sin conseguir nada, mi espacio se encoge, me estoy ahogando porque no hubo jamás ventana porque no hay nada que mirar por las ventanas [...]¹

Le Mudito ressent ainsi le désir de diminuer au maximum son rapport avec le monde extérieur, de se réduire lui-même à l'infime, laissant ainsi découvrir un sujet qui ne coïncide plus avec lui-même, rappelant également les troubles pathologiques de la schizophrénie qui vont tendre à construire une réalité autre². La vie psychique de ce personnage est démantelée, sa pensée est désagrégée, le Mudito sombre, à plusieurs reprises, dans la prison confuse des délires, accompagnés de fièvre, qui parcourent l'intégralité du roman, mais qui deviennent particulièrement virulents au chapitre 9 dans lequel il craint le docteur Azula et se sent persécuté par Jerónimo, après être allé chercher et brûler les exemplaires de son manuscrit. Dans son délire, son identité s'efface, tout devient diffus et confus³. Le monde de la folie et des délires du Mudito nous permettent, cependant, de concevoir l'envers de la réalité. Cette vision contorsionnée de la folie invoque l'aveuglement psychologique que semble provoquer la compréhension de la négation inéluctable de l'être. Ainsi, le sac dans lequel le Mudito est enfermé, à la fin du roman, devient le motif de la destruction de son désir et lui permet de cacher son non-être en s'acculant volontairement et féroce dans un solipsisme radical. La conscience de soi du Mudito est séquestrée dans le sac – paquet que fabriquent inlassablement les vieilles du roman –, le « je » est « non-je », l'être est non-être :

[...] yo rajo y muerdo, de nuevo cose y cose para reducir mi espacio, las manos dan vuelta al atado por si hubiera una rotura que se escapó a sus ojos legañosos y la encuentra y la remienda cuidadosamente como si se tratara de bordar iniciales sobre la batista más fina, no de coser arpillera. No quedan orificios : el paquete es pequeño y perfecto.⁴

¹ *Ibid.*, p. 312-313.

² « Le schizophrène construit sa réalité fautive comme quelque chose de naturel et d'évident, alors que son caractère énorme et grotesque permet au psychiatre de la reconnaître immédiatement comme symptôme », Paul FEDERN, *La psychologie du moi et les psychoses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 242.

³ « Siganos, Madre Benita, confundámonos con las sombras que se dispersan, estoy aprendiendo a ser uno de ellos y poco falta... usted también podría, si quiere, yo le puedo enseñar cómo, ya tiene algunos signos exteriores que la marcan como de los nuestros, su papalina ajada, sus manos ásperas, su amargura, venga, no se quede atrás, no desaparezca, Madre Benita, y no me deje aquí, temblando de frío y de fiebre, solo, sin su mano en mi mano, sin su protección contra estos brutos que me maltratan, ladrón, ladrón, ya, vamos, a la comisaría, pataleo y me arrastran y grito, y usted no viene, Madre Benita, me deja solo, suelta mi mano, no me deje, no me deje... no me peguen que no he hecho nada... », *ibid.*, p. 162.

⁴ *Ibid.*, p. 562.

L'intériorisation radicale du Mudito dans le sac fait disparaître définitivement l'expression du « je ». La conscience tourmentée est libérée de son poids et de sa position infernale d'être. Cette négation absolue devient non-identité et non-être rendus possibles par la subjectivité qui étouffe et anéantit le personnage – réduit en cendres :

La vieja se pone de pie, agarra el saco y abriéndolo lo sacude sobre el fuego, lo vacía en las llamas: astillas, cartones, medias, trapos, diarios, papeles, mugre, qué importa lo que sea con tal de que la llama se avive un poco para no sentir frío, qué importa el olor a chamusquilla, a trapos quemándose dificultosamente, a papeles. El viento dispersa el humo y los olores y la vieja se acurruca sobre las piedras para dormir.¹

Le vent, qui avait d'abord emporté la voix d'Humberto/Mudito, finit par disperser les restes physiques de ce personnage fascinant qui passe le temps de l'attente de la négation à crier sa douleur intériorisée jusqu'au silence. Le désir d'intériorisation de ce personnage rompt le pacte existentiel de la dialectique de l'espace, provoquant claustration, silence, troubles psychologiques et pathologiques qui démantèlent dans un marasme terrifiant et horrifant l'être donosien qui sombre irrémédiablement dans le gouffre de la négation.

Des carences identitaires naissent à la fois l'idée de substitution et de pulvérisation de la conscience et celle de négation. Le « je » du Mudito va alors rejoindre l'image des emballages vides et inutiles symbolisés par la présence des masques et des métamorphoses incessantes qui ne révèlent finalement que la vacuité, le néant et le non-être.

La réclusion des personnages dans le monde du *dedans* fait appel, à n'en pas douter, au désir de négation que semblent cultiver plusieurs personnages de *El obsceno pájaro de la noche*. Ainsi, l'enfermement physique, matérialisé par la fermeture des ouvertures, emprisonne irrémédiablement les personnages, et en particulier Humberto/Mudito, dans le labyrinthe de la subjectivité et de l'anéantissement dont le centre est gardé par le spectre de la négation. Le Mudito cherche la destruction de sa terreur d'être en examinant les moyens pour se cacher, pour emprisonner sa propre carence d'être – symbolisée par son intégration à la solitude, au silence, aux troubles psychologiques, en résumé, à l'auto-annihilation – et dévoile ainsi un puissant désir de négation.

L'inconsistance ontologique dans *El obsceno pájaro de la noche* met en évidence un désir de négation qui achemine irrémédiablement l'être vers le non-être, en l'enfermant dans la spirale de l'intériorité. Ce tourbillon entraîne autant la destruction physique des personnages – anéantissement de la dialectique de l'espace – que leur destruction psychologique – instabilité identitaire, fragmentation de la conscience de soi.

Dans ce roman complexe mais fascinant, la plupart des personnages active volontairement le désir de négation et se laisse ensuite emporter par le tourbillon du *désêtre* qui détricote, une à une, les coutures de l'être, jusqu'à l'écorcher vif et le laisser muet devant sa douleur ontologique. En proie au désir de négation, le monde romanesque devient un univers infernal et démoniaque dans lequel chute l'ensemble des personnages, sans autre échappatoire que l'acceptation du désastre, de la dégradation et de la négation.

Virginie VALLÉE

¹ *Ibid.*, p. 564.

BIBLIOGRAPHIE

José DONOSO, *El obsceno pájaro de la noche* (1970), Madrid, Alfaguara, 1999, 564 p.

« Claves de un delirio : los trazos de la memoria en la gestación de *El obsceno pájaro de la noche* », in *El obsceno pájaro de la noche*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2002, p. 562-597.

Antonio CORNEJO POLAR, (éd.), *Donoso. La destrucción de un mundo*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, 170 p.

Amadeo LÓPEZ, « Búsqueda del padre, lugar del reconocimiento en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso », *Revista chilena de literatura*, n° 46, Santiago de Chile, abril de 1995, p. 121-131.

_____ « L'univers romanesque de José Donoso », in Claude CYMERMAN et Claude FELL (éd.), *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997, 557 p.

Enrique LUENGO, *José Donoso: desde el texto al metatexto*, Concepción, Aníbal Pinto, 1992, 183 p.

Josefina PUJALS, *El bosque indomado donde chilla el obsceno pájaro de la noche*, Miami, Universal, 1981, 134 p.

José SARAMAGO, « José Donoso y el inventario del mundo », *Revista chilena de literatura*, n° 46, abril de 1995, p. 111-11

LES FORMES DU DÉSIR DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE PERE GIMFERRER

Qu'est-ce que désirer, *desear* en espagnol, *desitjar* en catalan ? L'étymologie latine du verbe, *desiderare*, signifie « regretter l'absence de ». Il y a donc, à l'origine, un manque, une insistance sur ce que l'on n'a pas, mais c'est de ce vide que surgit une tension vers un objet connu ou imaginé que l'on souhaiterait atteindre et posséder, le mot *objet* renvoyant aussi bien à une chose qu'à une personne extérieure à soi-même. Désirer présuppose ainsi la multiplicité des objets et des formes du désir. Cependant, depuis les travaux de Sigmund Freud, le mot *désir* s'est enrichi d'autres connotations, en se liant à l'éros, qui est un principe d'action né de la libido, qui elle-même consiste en une énergie que sous-tendent les pulsions sexuelles. D'où l'apparition dans les dictionnaires récents d'une deuxième rubrique à la suite de la définition générale, qui met en exergue la tension vers le plaisir sexuel, l'amour en ce qu'il a de physique, la jouissance des corps. Il y a donc, d'une part, les désirs, et de l'autre, le désir, qui n'adoptent ni les mêmes modes ni les mêmes formes, d'autant qu'il s'agira ici de les identifier en poésie. L'on peut admettre d'emblée que le désir d'écrire des poèmes en un langage différent de celui de la communication, puisqu'il mise sur le rythme et l'image, répond à la nécessité d'exprimer des désirs, réalisables ou non, qui seront ceux d'un locuteur fictif, ceux d'une voix nouvelle appelée à dire la vie autrement. La poésie est par nature désirante, ce qui contraint l'écrivain à renouveler sans cesse la diction de ses désirs, leur accomplissement ou leur échec, faute de quoi l'œuvre ne résiderait que dans sa reproduction, dans sa propre copie. Cependant, le désir sexuel peut être plus ou moins présent chez un poète, et le plus souvent il se confond avec la passion ou l'amour. Le langage employé est, là encore, très diversifié, allant de l'ellipse ou de l'allusion à une riche formalisation. Qu'en est-il dans l'œuvre de Pere Gimferrer, telle est la question que l'on se posera maintenant, à la lumière de ce concept central de désir.

L'on n'introduira pas ici de notice biographique du poète, mais l'on fixera quelques repères qui rendront possible l'accès à une œuvre écrite en deux langues. En effet, Gimferrer, qui est né à Barcelone en 1945, commence dès 1962 à écrire de la poésie en castillan et ce n'est qu'en 1970 qu'il choisit d'écrire sa poésie en catalan. Membre de la *Real Academia Española* depuis 1985, Gimferrer est l'auteur d'une œuvre exceptionnellement riche et diverse qui va de la poésie au roman, de l'essai sur l'art, la littérature et le cinéma, à la chronique présentée sous la forme d'un « journal »¹. Traduit en plusieurs langues, récompensé par de nombreux prix, Pere Gimferrer apparaît comme l'un des écrivains majeurs d'aujourd'hui en Espagne, ce qu'accréditent les lettres adressées par Octavio Paz à son ami catalan entre 1966 et 1997, au cours d'une correspondance qui a duré trente années². Lire cette œuvre en fonction des signes du désir conduit à en constater la multiplicité, mais de manière discontinue. En effet, les recueils écrits en espagnol entre 1962 et 1969 font d'abord affleurer des désirs, souvent contradictoires, le corps du moi restant encore entre parenthèses, tandis que le locuteur fonde ses images de l'autre, la femme aimée, tout aussi mystérieuse et étrangère, sur des perceptions fugitives de scènes ou de flashes de cinéma. En un premier temps, l'on s'attachera à analyser

¹ L'on se reportera à la bibliographie établie par Luis García Jambrina dans Pere GIMFERRER, *Marea solar, Marea lunar*, sel. Pere Gimferrer, introd. y ed. Luis García Jambrina, *IX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*, Salamanca, Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional, 2000, p. 61-67.

² Octavio PAZ, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

ces prémisses du désir poétique chez Gimferrer, ce qui engagera à réfléchir sur l'arrêt de la création en espagnol et la nécessité de passer à la langue catalane. À partir de 1970, mais surtout avec les recueils de 1972, 1973, 1974 et 1977, 1988 et 1991, le locuteur devient un corps désirant qui magnifie une partenaire sexuelle et, même si tous les poèmes n'évoquent pas l'union physique, l'on peut parler d'une continuité des images de plus en plus précises et intenses des corps et du coït. Cependant, la plus forte tension du désir ne se manifeste dans sa plénitude que dans un long poème de 453 vers, *Mascarada*, publié en 1996, où l'on assiste à une constante érotisation du langage. Le désir connaît alors une série de franchissements, il se dépasse ou se surpasse, afin que les corps ne soient plus soumis à aucune limite. Le texte place les amants au sein du monde et des hommes, même si l'essentiel se déroule dans l'intimité de la chambre où ils connaissent un insatiable plaisir. Comment alors être au monde, dehors, après avoir vécu au-dedans un désir absolu ? Quels langages choisir pour évoquer le désordre des gestes, la trivialité des postures et parler aussi d'amour ? Quel vers pour quelle image du désir ? L'analyse de *Mascarada* occupera donc une place particulière dans cette étude qui se veut diachronique pour aboutir à quelques propositions sur la poétique gimferrienne et la nature de la voix du locuteur aux prises avec le désir.

ES DÉSIRS DU CORPS VÊTU : L'ŒUVRE POÉTIQUE ESPAGNOLE

En 1962, Gimferrer réunit une série de cinq poèmes en alexandrins sous le titre de *Malienus*, mais il ne les publie pas¹. En revanche, en 1963, paraît *Mensaje del tetarca* (huit poèmes)², majoritairement écrit en hendécasyllabes. Dans ces textes, le moi omniprésent ne se situe en aucun espace précis ni en aucun temps. Il n'y a là aucun désir amoureux, mais une parole intense qui clame l'impossibilité de vivre et qui se veut testimoniale. *Malienus* ne comporte aucune ponctuation et les images se succèdent librement, sans transition ni lien, afin que l'alexandrin puisse marteler son rythme duel et signifier à la fois la luxuriance du monde et sa négativité. *Mensaje del tetarca* est avant tout l'expression d'une voix qui crie dans le brouillard, qui s'affirme comme voix et comme parole alors que des signes destructeurs s'accumulent qui renvoient sans doute à une société franquiste mortifère³. Cependant, l'œuvre naît véritablement avec *Arde el mar* (1966), qui vaut aussitôt à son auteur le *Premio Nacional de Literatura*⁴. Ce livre écrit par un jeune homme de vingt ans crée une rupture dans la poésie espagnole de l'époque et ouvre de nouveaux chemins vers d'autres types d'écriture. Mais quel désir exprime-t-il ? L'on remarquera plutôt l'irruption de divers désirs chez un moi qui reste omniprésent tout en prenant des distances par rapport à une prétendue biographie adolescente, à cette sensibilité larmoyante dont lui-même a pu faire l'expérience et qu'il déteste. Une sorte de rage anime le locuteur qui désire d'abord se défaire de tous les signes d'oppression qui ont abîmé son enfance, ainsi ces discours religieux ânonnés par les maîtres, dans « Invocación en Ginebra »⁵. Le moi procède à l'évocation et à la liquidation du passé, du jardin de l'enfance, par le biais de la polymétrie, dans une syntaxe hachée par des zeugmes, car il faut que le moi

¹ Pere GIMFERRER, *Malienus. Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988, p. 13-22.

² Pere GIMFERRER, *Mensaje del tetarca, ibid.*, p. 25-47.

³ *Ibid.*, « Peregrino », p. 36-37 ; « Mensaje del tetarca », p. 38-39 ; « Proclama del cataclismo », p. 40-42 ; « Copero », p. 43-44.

⁴ Pere GIMFERRER, *Arde el mar. Poemas 1962-1969, ibid.*, p. 49-91. Pour citer, l'on se référera à l'excellente édition de Jordi Gracia, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », 1994.

⁵ *Ibid.*, p. 115-118.

parvienne à se dire vivant entre les bribes d'un langage désormais évacué. Le désir majeur du moi est d'accéder à la liberté et d'abord à celle d'exister, d'où la récurrence de verbes au présent de l'indicatif tels que « vivo » et « existo »¹. La vie est aussi inscrite au futur et le moi ne la désigne pas seulement par le verbe ou le substantif, mais par l'adjectif *vivo*, précédé du neutre *lo* : « Seré. Resida en mí / La verdad de lo vivo »², ce qui renvoie à un désir de totalité du vivant sans aucune particularisation. Ceci ne va pas sans de ponctuelles défaites ou plutôt cela passe par des sortes de démissions face à l'excès de désir intérieur, un désir qui submerge à force de ne pas avoir de nom parce qu'il ne peut être que métaphorique : « Mi mar ardiendo. Abdico »³. L'autre forme de désir latent dans le recueil est celui d'un contact avec la nature et les éléments, ce qui relève parfois de la contemplation active, qui aboutit à une sorte de projection ou d'identification sans aucun rapport avec l'expérience romantique, car le désir du moi est d'abord de parvenir à percevoir et à concevoir l'unité du cosmos, ainsi dans « Primera visión de marzo »⁴. Le rôle des sens demeure primordial, en particulier celui de la vue et de l'ouïe, et la violence des sensations est telle que le corps semble absorber cette nature intensément regardée : « Si vivo aún, ¿ por qué / nada al cuerpo retiene ? / Qué verdad. Subo, subo. / Aire : me perteneces »⁵. L'on pourrait dire ici que le désir réalisé de posséder cet air invisible et intouchable notifie un déplacement, une substitution d'autres désirs irréalisés. Le mot « cuerpo » n'apparaît qu'ici. Ailleurs, le locuteur n'évoque que certaines parties de sa personne, mais de manière négative ou autodestructrice, ainsi dans « Himno » où il interpelle la Circé de la mythologie. Le mot « hombros » est deux fois notifié et associé à ce qui pèse sur le moi mais qui est aussi lié à la beauté et à la puissance de la vie : « ¡ Cómo pesa / en mis hombros el cobre incandescente / de la fruta en sazón ! »⁶ ; « Voluntad de púrpura / sobre mis hombros, voluntad de ser / más que yo mismo, escudo de ojos tristes »⁷. Cet hymne adressé à Circé comporte les images entrecroisées d'un double champ lexical, celui de la moisson et celui de la coupe ou de la blessure (l'épée et la faucille) d'où jaillit l'imploration du locuteur qui réclame – mais à qui ? – d'être fauché, blessé, ce qui ne veut pas dire qu'il souhaite mourir, mais qu'il exprime par là le désir irréalisé qui se retourne contre lui-même, et qui traduit aussi, négativement, la volonté d'être concerné par le désir, atteint par lui... « Siégame, siega / en los ojos y el sexo, a flor de piel, / como puntazo o ácida sutura / al borde mismo de los labios... »⁸. Ce poème est celui qui transcrit le mieux le désordre intérieur du moi face au désir sexuel tel qu'il est notifié à travers les images. Deux autres poèmes, les derniers de *Arde el mar*, évoquent ce que l'on pourrait appeler un scénario amoureux : « Band of angels »⁹ et

¹ *Ibid.*, p. 118 ; « Julio de 1965 », *ibid.*, p. 126-128.

² *Ibid.*, p. 128.

³ « Julio de 1965 », *ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 121-125.

⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁸ *Ibid.*, p. 129-130.

⁹ « Band of angels », *ibid.*, p. 134-137.

« El arpa en la cueva »¹. Mais il n’y a pas ici d’expression du désir, même si le locuteur qui parle à la première personne évoque un amour exalté, même si se répètent des formes telles que « amor »² ou « Mía, mía », « toda mía », « pues eres mía, como lo más mío de mí mismo »³. L’aimée est à la fois présente et absente, et les vers consacrés à l’image de sa personne constituent un tableau ou un portrait dont chaque élément est associé par métaphore à un comparant qui appartient au domaine de la nature : le *tú* est d’une beauté absolue, mais quelque peu statique, faite des mots issus de la mémoire et de la distance : « La astral fosforescencia de tus dientes, / el hielo dulce y terso de tus labios, / todas las dalias que en tu piel expiran »⁴. L’attrait physique des corps n’est perceptible, dans ce poème, que dans l’espace et dans le temps cosmiques ; ainsi la nuit a-t-elle un ventre tiède et le passé des mamelles aveugles⁵. Il y a donc des signes corporels fascinants, mais ils sont disséminés : la rencontre charnelle ne peut encore se produire puisqu’il n’y a pas de véritable mise en présence des corps du locuteur et de l’aimée. Dans le dernier poème, « El arpa en la cueva », il semble qu’il y ait eu un contact, mais celui-ci est d’ordre symbolique, dans la mesure où la séparation s’inscrit sous la forme d’une image surréelle, celle du sein féminin laissant couler du sang dans les mains de l’amant⁶. Une autre image de départ, sans aucun baiser, rassemble quelques objets symboliques : le gant, la cigarette allumée, les pas sur les feuilles sèches : « Recuerdo que encendías / un cigarrillo antes de irte. Luego / el rumor de tus pasos en la grava, / sobre las hojas secas »⁷. Cette brève scène est un flash qui suggère aussitôt des images de films, notamment américains, dont le jeune Gimferrer était friand, au temps où il lisait régulièrement les *Cahiers du Cinéma* et où il était critique spécialisé à la revue *Film Ideal*⁸. Des images mythiques s’entrecroisent, d’où le désir physique est absent, parce que dans ce texte, de même que dans les autres, le désir prioritaire du locuteur est de transformer toutes les données du vécu et de la culture pour en faire des poèmes. Les allusions à l’écriture et à la mise en place des mots dans une structure poétique sont des leitmotifs de « Oda a Venecia ante el mar de los teatros »⁹, « Sombras en el Vittoriale »¹⁰, « Primera visión de marzo »¹¹, « Julio de 1965 »¹². Enfin, si « Band of angels » peut être lu – cela vient d’être fait – comme une mise en écriture métaphorique de la femme aimée, l’on peut également voir dans les derniers vers une allégorie de la poésie, ou bien une symbiose entre la femme et la Beauté : c’est après la

¹ « El arpa en la cueva », *ibid.*, p. 138-140.

² « Band of angels », *ibid.*, p. 136.

³ *Ibid.*, respectivement p. 134 et 135.

⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵ « el vientre tibio de la noche fuera / las ubres ciegas del pasado, el agua », *ibid.*, p. 136.

⁶ « El arpa en la cueva », *ibid.*, p. 139.

⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁸ Pere GIMFERRER a aussi publié : *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1985 (éd. revue et augmentée, 1999).

⁹ Pere GIMFERRER, « Oda a Venecia ante el mar de los teatros », *Arde el mar, op. cit.*, p. 107-109.

¹⁰ « Sombras en el Vittoriale », *ibid.*, p. 113-114.

¹¹ « Primera visión de marzo », *ibid.*, p. 121-125.

¹² « Julio de 1965 », *ibid.*, p. 126-128.

après la notification du mot « versos » que surgissent trois éléments du corps du *tú*, ici nommés littéralement. L'impératif exprime un désir, une tension vers le corps qui serait inséparable de la poésie :

Ven hasta mí, belleza silenciosa,
talismán de un planeta no vivido,
imagen del ayer y del mañana
que influye en las mareas y los versos ;
ven hasta mí y tus labios y tus ojos
y tus manos me salven de morir.¹

Le vers est ici essentiel : en témoigne la récurrence de « verso » et « versos ». Tous les désirs et, parmi ceux-ci, un attrait pour un *tú* féminin encore rêvé ou mémorisé, sont d'abord des vers, l'hendécasyllabe et l'alexandrin, à la fois dans sept poèmes isométriques et dans huit poèmes polymétriques où tous deux sont en alternance, mais aussi l'heptasyllabe, dans un poème, également présent ponctuellement dans les huit textes polymétriques. Gimferrer continue donc de pratiquer dans *Arde el mar* les deux vers majoritaires qu'il employait dans *Malienus* et *Mensaje del Tetrarca*. Les désirs sont canalisés dans ces formes, mais leur intensité s'exprime dans une syntaxe où abondent les exclamations et les interrogations, l'une des clefs de l'expressivité résidant dans la présence de points à l'intérieur des hendécasyllabes et alexandrins, ce qui n'apparaissait pas encore dans le premier recueil où le locuteur maintenait intacte la continuité de chaque vers, mais ce qui avait déjà commencé dans le deuxième livre avec le message du Tétrarque.

En 1968, Pere Gimferrer publie *La muerte en Beverly Hills*². Si, dans *Arde el mar*, le mot *deseo* n'est jamais notifié, en revanche, le locuteur le prononce trois fois dans ce nouveau recueil : « Yo que fundé todos mis deseos / bajo especies de eternidad »³ ; « Música por toda la olvidada estación del deseo... »⁴ ; « El deseo en los cines y en las medias de seda »⁵. Les désirs pluriels du premier exemple – qui se trouvent placés au premier vers du texte I – restent indéterminés ; en revanche, les deux autres exemples font surgir le désir au singulier et il s'agit ici très clairement du désir amoureux dont l'objet est le corps de l'autre. Le troisième vers cité, en particulier, fait apparaître des cinémas au sens littéral, c'est-à-dire en tant que lieux où chacun peut, dans l'obscurité et l'anonymat, éprouver le plaisir de voir évoluer des corps sur un écran ; quant aux bas de soie, ils sous-entendent une érotisation du corps féminin, la soie suggérant un climat de luxe, un certain type de beauté et de volupté, tout ceci demeurant lié au regard et non à la réalisation. Ce livre marquerait-il l'accès du locuteur à un désir personnel, unitaire ? Contiendrait-il les marques, les difficultés ou le progrès d'une pas-

¹ « Band of angels », *ibid.*, p. 137.

² Pere GIMFERRER, *La muerte en Beverly Hills*, Madrid, Ciencia Nueva, « El Bardo », 1968. Les citations sont extraites de Pere GIMFERRER, *Poemas 1962-1969, op. cit.*, p. 99-115. Chaque poème est précédé d'un chiffre romain (de I à VIII).

³ *Ibid.*, I, p. 101.

⁴ *Ibid.*, II, p. 103.

⁵ *Ibid.*, VI, p. 112.

sion ? La récurrence du substantif *amor*¹ et du verbe *besar*² et plus encore les nombreuses références au corps et au vêtement féminin dont la séduction est mise en exergue, en particulier dans les poèmes I, II, V et VIII³, nous orientent vers la perception d'un désir physique latent que le locuteur, parlant à la première personne, exprime sur des tons et dans des registres différents. Cependant, le titre du recueil nous met en garde contre toute interprétation simpliste qui reposerait exclusivement sur cette illusion de fil narratif qui se maintient entre les huit poèmes. Tout se passe à Beverly Hills, c'est-à-dire à la source du cinéma américain, et même si le locuteur ne s'y est jamais rendu, c'est une structure filmique qui s'impose d'un texte à l'autre. Le désir se dit dans le cadre d'images cinématographiques : en effet, le moi évoque des personnages désirables, des scènes mythiques, des gestes, des baisers de cinéma, des lieux associés à Hollywood. Ainsi le locuteur évoque-t-il des actrices universellement connues : « ¡ Sonrisas de Jean Harlow ! »⁴, « [...] conocimos una noche a Ava Gardner... »⁵, qui sont le parangon de la beauté ; il parle d'un bungalow, d'une chambre d'hôtel⁶, de whisky⁷, de piscines, de night-clubs et de bars⁸, de parkings souterrains⁹, enfin, dans le dernier poème, sous-titré « Elegía », il est question de New York, de Central Park, de snack et d'un numéro de strip-tease, ceci sans aucune description précise, car l'on en reste à la simple dénotation¹⁰. Des scènes de films transparaissent dans l'espace d'un ou deux vers, qui allient amour et violence, rencontres sentimentales et coups de feu, mais si le lecteur a tout loisir de penser à un ou des films américains cultes, l'on ne peut pas dire qu'il s'agisse chaque fois d'une allusion précise de la part du locuteur car les scènes ou les embryons de scénario qui s'ébauchent dans les poèmes sont des créations d'ordre général, pourvues certes d'ingrédients américains, mais également alliées à d'autres motifs personnels du locuteur. Ces textes, en effet, sont construits sur du discontinu, et les scènes sont plutôt des flashes, violents mais brefs, qui font place à des métaphores destinées à évoquer un espace cosmique ou parfois des architectures vides, et dans les deux cas, le temps nocturne se trouve violemment illuminé soit par les astres soit par les projecteurs, par le néon ou d'autres lumières artificielles :

Relámpagos de cárdena luminosidad en el estadio vacío,
sobre las gradas desiertas y las tribunas fantasmales.
La lluvia, en un parque de atracciones, tiene la luz plateada

¹ *Ibid.*, I : « amo... mi amor », p. 102 ; III : « amar, amor », p. 106 ; IV : « los enamorados, estaré enamorado », p. 108 ; V : « amor », p. 111 ; VII : « amor, amor mío », p. 113 ; VIII : « ¡ mi amor ! », p. 115.

² *Ibid.*, I : « besa... Bésame... », p. 102 ; V : « besamos », p. 110 ; VII : « besa », p. 113.

³ *Ibid.*, I, p. 101-102 ; II, p. 103-104 ; V, p. 110-111 ; VIII (« Elegía »), p. 114-115.

⁴ *Ibid.*, II, p. 103.

⁵ *Ibid.*, V, p. 110.

⁶ *Ibid.*, II, p. 103.

⁷ *Ibid.*, III, p. 105.

⁸ *Ibid.*, V, p. 110-111.

⁹ *Ibid.*, VI, p. 112.

¹⁰ *Ibid.*, VIII (« Elegía »), p. 114-115.

de las pistas de baile y los hoteles de otro tiempo.¹

L'on voit mieux ici la complexité du projet poétique dans ce livre où le désir s'exprime à travers plusieurs écrans. Si le cinéma américain permet au moi de prendre des distances avec sa propre histoire puisqu'il la projette dans des images de nature filmique, la présence d'autres espaces permet d'universaliser le désir, en le projetant aussi vers une beauté inaccessible ou habitée par la solitude, celle de la mer ou des astres, mais dans les deux cas, l'obscurité initiale est associée à l'apparition de la clarté, car, si un film est une lumière que l'on voit depuis l'obscurité, le cosmos suppose plus encore la perpétuelle alliance entre l'éclat et l'extinction. Le désir du moi se porte donc sur des corps qui naissent de l'ombre et disparaissent aussitôt pour céder la place à d'autres motifs qui n'ont aucun lien apparent avec eux. Le désir amoureux s'exprime ainsi entre éclat et éclipse, c'est-à-dire comme spectacle et non comme réalisation. Lorsque des amants sont évoqués, leurs gestes se limitent en général au baiser² et, dans deux poèmes, ce sont leurs ombres qui s'embrassent sous l'eau ou qui dansent³ : le moi reste extérieur, spectateur et non voyeur puisque ces images sont passées au filtre de l'art ou de la mémoire. Enfin, et surtout, l'objet du désir, le corps de la femme, est constamment celui d'une actrice ou d'un mannequin, une beauté à la fois placée sous le signe de l'artifice et de la sensualité,

Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero
de tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de *nymphette*,

estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el codo,
el encaje en los pechos,

esta espalda que vibra y palpita como una
columna de mercurio⁴,

et il s'agit toujours d'un corps vêtu, sauf dans un seul poème où est évoqué, métaphoriquement, un corps dans une baignoire : « Tu cuerpo como un saurio luminoso y dorado en la bañera. / Tus ojos me sonríen »⁵. Lorsque le moi amoureux s'adresse à cette femme inconnue, c'est ou bien pour célébrer, selon une tradition pétrarquiste, des yeux qu'il métaphorise par oxymore – « Ojos que amo, dulces hoces de hierro y fuego »⁶ – ou bien pour évoquer le désir d'être embrassé, mais le clair de lune qui s'y associe est aussitôt rapproché de l'atmosphère d'un film d'amour et d'espionnage⁷, tandis que, dans un autre poème, le personnage féminin lié aux réflecteurs et aux night-clubs se transforme soudain, dans le bras du moi, en un objet d'amour pseudo-sentimental⁸. Le désir naît d'une illusion que le locuteur découvre et notifie, ainsi lors de cette rencontre dans un ascenseur où l'on ne sait qui désigne la première personne du pluriel qui embrasse cette femme qui semblait être Ava Gardner, mais qui ne l'est pas :

¹ *Ibid.*, III, p. 106-107.

² *Ibid.*, III, p. 106 ; IV, p. 108.

³ *Ibid.*, III, p. 106 ; V, p. 111.

⁴ *Ibid.*, II, p. 103.

⁵ *Ibid.*, II, p. 104.

⁶ *Ibid.*, I, p. 102.

⁷ *Idem.* : « Bésame entre la niebla, mi amor. Se ha puesto fría la noche en unas horas. Es un claro de luna borroso y húmedo / como una antigua película de amor y espionaje ».

⁸ *Ibid.*, V, p. 110.

Músicas de otro tiempo, canción al compás de cuyas
viejas notas conocimos una noche a Ava Gardner,
muchacha envuelta en un impermeable claro que besamos
una vez en el ascensor, a oscuras entre dos pisos,
y tenía los ojos muy azules, y hallaba siempre en
voz muy baja – se llamaba Nelly.¹

Le recueil, cependant, va plus loin encore, car il ne réside pas seulement dans l'évocation d'un désir sans passage à la possession. Dès les premiers vers du I, le locuteur définit tout son programme poétique : les désirs, en général, conçus au départ dans la durée, se heurtent à la présence latente de la mort, et désormais dans les autres poèmes (sauf dans le sixième et le septième, qui sont malgré tout ponctués de signes de destruction), les derniers vers font surgir la mort, soit comme une allégorie (I, III), soit sous la forme d'un personnage défunt (II), soit sous celle des morts en général (IV), soit par notification du verbe *morir* (V), soit par l'accumulation de signes porteurs de mort (VIII)². Le désir passe par des éliminations et il s'allie inexorablement à la mort. Ce constat s'impose poétiquement dans l'écriture de Gimferrer en 1968. La discontinuité des motifs et des images va de pair avec le délaissement des vers classiques dont l'écrivain s'était servi jusqu'alors. Le mètre devient un verset ou plutôt une longue phrase-paragraphe qui peut compter trois ou quatre lignes, et il est séparé du suivant par un espace blanc : c'est là le mode de transcription graphique d'un désir qui exige à la fois une substance compacte et du vide. Le désir ne s'est pas fixé sur quelqu'un en particulier : il est d'ordre sexuel mais n'existe que pour dire sa dissémination, son impossibilité de se fixer, sa nécessité de trouver des substituts, donc ces constructions métaphoriques qui associent beauté et blessure, chair somptueuse et sang.

C'est aussi en 1968 que Pere Gimferrer écrit des poèmes qu'il rassemblera sous le titre de *Extraña fruta*, mais qu'il ne publiera qu'en 1969 dans *Poemas 1962-1969*³. Le désir des corps n'y figure guère : il est remplacé par l'afflux de toutes sortes de désirs qui s'expriment encore par le biais d'images et de scènes cinématographiques, mais surtout à travers la musique classique, le jazz et la chanson. L'on assiste à l'irruption de signes se rapportant à l'histoire contemporaine – le napalm, les uniformes gris des policiers, la mort d'Ernesto Guevara –⁴, toujours présentés de biais, dans des poèmes qui se présentent comme des chansons. *Extraña fruta* est le dernier recueil en langue espagnole : il se situe donc à un carrefour, juste avant le passage au catalan. Les deux poèmes qui témoignent le plus de la singularité de la voix sont totalement métalangagiers et ils confirment un violent désir d'écrire. Dans « Recuento », deux mots reviennent obstinément : « mis versos », car le moi visionnaire s'interroge sur les images dont il dit qu'elles sont son propre sang et que ce sang est une langue aveugle⁵, tandis que « Antagonías » s'achève par l'aveu d'une insatisfaction, celle d'écrire en des temps diffi-

¹ *Ibid.*, V, p. 110-111.

² *Ibid.*, p. 102, 104, 107, 111, 115.

³ Pere GIMFERRER, *Poemas 1962-1969*, Barcelona, Llibres de Sinera, Ocnos, 1969. Les citations seront extraites de *Poemas 1962-1969*, *op. cit.* (voir note 3).

⁴ « Shadows », *ibid.*, p. 127 ; « By love possessed », *ibid.*, p. 129 ; « Recuento », *ibid.*, p. 136.

⁵ « Recuento », *ibid.*, p. 134-136.

ciles où les poèmes ne sont que des ébauches ; cependant, la confiance demeure totale envers les mots, qui parviennent à dire des secrets alors que les corps sont réprimés :

pero aún no es de noche : las palabras,
estos bultos de sombra que pronuncian el nombre de jardines secretos,
la ráfaga de un viento helado en primavera,
los bosques de la helada primavera que oprime los sentidos.¹

Dans un livre en prose publié en 1998, mais écrit en deux temps (1979, puis 1996-1998), *L'agent provocador*, Pere Gimferrer évoque ce qu'il appelle l'étouffement du désir chez cet adolescent qu'il fut entre quinze et dix-huit ans, muré entre les livres et le silence², mais aussi cette activité d'écriture qui a commencé plus tôt encore et dont il comprend que, si elle l'a mené d'un personnage à un moi, cela reste insuffisant et qu'il faut partir de soi pour inventer ce qu'il appelle « un personnage poétique »³. Gimferrer est alors en quête de ce qu'il appelle un « agent provocateur » – les mots du titre du livre – et il le découvre par sa rencontre avec Maria Rosa Caminals. Le terme d'amour est évoqué, mais il s'agit de bien plus encore, d'identifier par l'accomplissement du désir, le corps provocateur de l'autre au texte. « Los ojos ya no me parpadean : lo veo todo : tu cuerpo, mi texto, es el agente provocador. Nado a oscuras y me encuentro a mí mismo encontrando un texto, encontrando un cuerpo »⁴.

En 1969, *Extraña fruta* impliquait une évidente nécessité de renouvellement poétique – il fallait éviter l'éclatement du désir et procéder au contraire à un recentrement de ce désir – mais la rencontre avec l'agent provocateur qu'était Maria Rosa Caminals permit aussi à Gimferrer, à travers le dialogue exclusivement catalan des amants, de se défaire de cette imposture franquiste qui avait tendu à l'élimination de la langue catalane au profit de la langue dite officielle. L'adoption du catalan en 1970 par Gimferrer répond donc à des raisons à la fois esthétiques et vitales, le désir devenant l'axe central de l'œuvre poétique, au sein d'un monde dont le moi rendra compte, sans jamais cesser de s'interroger sur l'usage des mots.

LE DÉSIR NU ET LE TRIOMPHE DES AMANTS : LA CONSTRUCTION DE L'ŒUVRE CATALANE

Le premier recueil écrit en catalan, *Els miralls (Los espejos)*⁵ est tout entier fondé sur l'expression du désir d'inventer des poèmes ; la part métalangagière de ces douze textes est donc prédominante. Le moi a faim de langage sur lequel il s'interroge pour en déterminer la nature et les rôles. Il est dès lors contraint de procéder à la liquidation de sa propre histoire passée, de ces années qu'il qualifie d'inexistantes⁶, mais il lui faut aussi se défaire des désirs d'enfance

¹ « Antagonías », *ibid.*, p. 143.

² Pere GIMFERRER, *L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 1998. On se reportera à la traduction espagnole de Basilio Losada : *El agente provocador*, Barcelona, Península, 1998, I, « El fondo del problema » (27-III-1979), p. 16 et 17.

³ *Ibid.*, p. 29 et 30.

⁴ *Ibid.*, II, « El agente provocador », p. 49.

⁵ Pere GIMFERRER, *Els miralls*, Barcelona, Edicions 62, 1970.

⁶ Les catalanistes se référeront à l'édition exclusivement catalane de l'œuvre poétique : Pere GIMFERRER, *Obra catalana completa, I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 105-131. Cependant, à l'intention des hispanistes, les citations seront ici extraites de la traduction espagnole que l'auteur lui-même a effectuée de manière très littérale jusqu'en 1980 : Pere GIMFERRER, *Espejo, espacio y apariciones* (ed. bilingüe), Madrid, Visor, 1988, p. 13-65. L'allusion à « unos años inexistentes » est à la page 49.

auxquels on ne peut retourner, car l'objet du désir serait en ce cas la petite fille aux tresses prénommée Mercè¹. L'on ne sait pas encore qui est cet « amor » mentionné dans « Trópico del cáncer »², mais il apparaît que la poésie est destinée à donner une cohérence à la vie, où le désir s'inscrit en filigrane avec une violence latente ; la femme aimée n'est pas désignée, mais dans « Ahora el poeta inicia una acción práctica », les quatrains sans ponctuation incluent ponctuellement, de manière éparse, des mots qui désignent des parties du corps ou le corps lui-même, des sensations fulgurantes, sans que l'on puisse recomposer une scène ni des gestes, mais où l'on devine des impulsions, une croissance du désir sexuel :

No buscaré la muerte en tu cuerpo cercado de espadas
cercado de oscuridad cercado cuerpo cuerpo agachado sangre
en los dientes
en las encías sangre son los pulmones brasas
el vientre como fragua y mis ciegos ojos candentes.³

Le désordre du désir va de pair avec la discontinuité syntaxique mais selon un ordre strophique rigoureux, car cette action pratique est d'abord d'ordre langagier, sous le signe de l'épigraphe d'Aragon : « Ici commence la grande nuit des mots »⁴.

Après *Els miralls*, au fil de chaque nouveau recueil, le désir physique s'impose de plus en plus violemment, tandis que les corps des amants s'individualisent, prennent forme et que s'instaurent des fêtes sensuelles. Le moi parle de son corps, mais il célèbre surtout le corps de la femme aimée et institue une sorte de culte de la nudité. Dans *Hora fosca* (*Hora oscura*)⁵, l'amant s'attarde à détailler les beautés du corps de l'autre :

la blancura de una espalda, este relámpago
de la nieve en tu vientre, en tu cuerpo tibio,
dorado como el otoño cuando mueve hogueras,
mío ya para siempre en la noche de los cuerpos⁶

Le moi se réfère au corps, à la peau, à la tiédeur, mais il évoque aussi la rencontre physique, « cuerpo con cuerpo »⁷, parfois de manière littérale, à d'autres moments par des métaphores qui servent à placer le désir et sa réalisation au sein du cosmos, à l'unisson avec les feuilles des arbres et le soleil. Cependant, le plaisir violemment ressenti par le moi le conduit à s'interroger sur le sens du désir, sur sa place dans l'univers où l'on perçoit aussi des signes de mort, et qui, cependant, se perpétue de manière infinie. Le moi mesure les limites temporelles et spatiales du désir, mais c'est depuis cette finitude qu'il aspire à la totalité de l'être. L'éblouissement des corps n'a aucune justification, il n'est que pure gratuité et l'amant ne saurait idéaliser de quelque façon que ce soit l'union des corps et la beauté du cosmos. Il faut

¹ *Ibid.*, p. 45-47.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Idem.*

⁵ Pere GIMFERRER, *Hora fosca*, Barcelona, Edicions 62, 1972.

⁶ Pere GIMFERRER, *Espejo, espacio...*, *op. cit.*, p. 74.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

donc que le poème intègre et dépasse tous les signes de destruction pour que le moi désirant demeure en attente d'être, entre l'accomplissement de l'éros et ce qu'il appelle « los restos / del oficio carnal »¹, au sein de la nuit qui englobe les corps.

Publié l'année suivante, *Foc cec (Fuego ciego)* a pour titre deux mots d'un vers d'Ausiàs March², ce qui place aussitôt le désir sous le signe de la perpétuation du langage poétique. Ce « feu aveugle » qui est une métaphore du désir amoureux, c'est-à-dire physique, déjà chez le Valencien au XV^e siècle, s'inscrit plus violemment encore dans la syntaxe des poèmes. Le texte mime l'acte charnel, ainsi « Combat d'amor », où l'amant s'interroge et s'exclame à plusieurs reprises, pour réclamer plus de désir encore :

¡ Más fuego en el pecho, más fuego en el pecho, más fuego
en el pecho ! El amor ¿ hace sufrir, si fulgura ?
Y el cielo ¿ No puede entre tantas nubes, abrir
un diamante, oscuro de nieve y de carbón ?³

Le coït est une empoignade, une bataille en quelque sorte, d'où l'emploi de termes qui appartiennent au champ lexical de l'affrontement et de la guerre, d'une guerre médiévale (carquois, flèches) qui renvoie aussitôt à une symbolique amoureuse héritée des troubadours, mais les comparants ne désignent plus seulement l'intensité de la passion : il faut les prendre au pied de la lettre, comme somme de gestes et de positions, car ils servent à créer des images, des représentations de la réalisation du désir physique. Plus généralement, le littéral et le figuré s'entrecroisent : les corps sont métaphorisés parce qu'ils ont la beauté de l'espace cosmique et ils apparaissent en même temps nus, totalement livrés au plaisir qu'engendre le contact de deux peaux, comme dans le poème intitulé « Sonet » :

Bosques, me ha deslumbrado el resplandor brusco de la piel, cuando la espada
de un desnudo de diosa, imperial bajo el templo de fronda y fragor,
obsesiona a la claridad del mediodía, y tan sólo una brasa

es la carne inmortal y serena, y del hombre el cuerpo desnudo, seco ramaje.

En un rapto supremo, desnudo y traspasado por el rayo mi cuerpo,
herramienta rasa.

¿ Tendrán ahora la ceniza y el humo que ser el último sentido de mi

clamor ?⁴

La femme désirée et aimée est sans cesse glorifiée par le locuteur/amant qui la place sous le signe de la lumière, avec toutes ses variantes lexicales, tandis que lui-même, qui s'affirme pourtant corps, connaît la mélancolie du désir réalisé ; suivant les rythmes du jour et de la nuit, selon l'alternance des saisons, le moi passe du désir à l'inquiétude et, à l'unisson ou en contradiction avec les vastes espaces qui l'entourent, il traverse plusieurs morts intérieures,

¹ « Lluny » (« Lejos »), *ibid.*, p. 93.

² Pere GIMFERRER, *Foc cec*, Barcelona, Edicions 62, 1973. Le vers d'Ausiàs March de l'épigramme est : « d'aquell cech foch qui. lls amadors s'escalfen » (« de aquel ciego fuego en el que se inflaman los amadores »).

³ Pere GIMFERRER, *Espejo, espacio...*, *op. cit.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

qui le conduisent à l'immobilisation du désir, puis à sa reprise d'autant plus intense. Le désir n'est pas que celui du corps de l'autre, car son accomplissement mène inévitablement à reposer la question de l'être. Le désir en soi est infini ; c'est pourquoi il est aussi lié au néant, comme dans « Agosto » : « [...] Sí, mucho necesita el hombre / para abarcar la extensión de su deseo, y su / deseo es la nada... »¹. Ceci engage le locuteur à s'interroger jusqu'à l'épuisement sur tout ce qu'il perçoit du monde, sur la manière de le dire, sur le rapport entre la chose vue et la chose dite, enfin sur une éventuelle identité entre le récepteur et le monde :

Así el hombre. No se dice su nombre : primavera.

Y lo es. ¿ Quién dice el nombre ? ¿ Qué labios – ¿ son mortales ? – dicen la noche ?

¿ Qué ojos

ven la noche ? ¿ Qué ojos son la noche ?²

Au sein de cette succession de paysages perpétuellement traversés de lumière et d'ombre, brûlés ou rongés, qui constituent les poèmes de *Foc cec*, le locuteur notifie et affronte, du sein de l'étreinte elle-même, toute la part occulte du monde, cette obscurité fondamentale qu'il faut affronter grâce à l'écriture, elle-même porteuse de violences, de conflits, donc révélatrice et visionnaire :

Las palabras

guardan un coto profundo, y la escritura

lacera el cuerpo del tigre. Escrito con fuego

y escrito con luz, en el lunar paraje,

pasto de los muertos. El amante divisa,

más allá de los miembros enlazados, lo oscuro.³

Le désir permet donc d'évoquer l'univers en associant tous les espaces et tous les temps : il n'y a plus de linéarité ni de continuité, mais une ubiquité permanente qui conduit à découvrir à la fois l'envers et l'endroit, l'éclat de l'ignition et le règne de la nuit. Si, dans ce livre, la véhémence du désir est constante à travers les nombreuses formes interrogatives, si les verbes marquent souvent la fin d'une phrase et le début d'une autre, ce qui crée un rythme haché, en revanche l'usage de l'isométrie dans sept textes sur onze et de l'isostrophisme dans quatre d'entre eux, le maintien de l'alexandrin, du décasyllabe et de l'heptasyllabe sont le signe d'une conscience poétique qui canalise les excès du désir dans des structures soigneusement délimitées pour leur donner encore plus d'impact.

Dans les *Tres poemas (Tres poemas)* publiés en 1974, et également traduits en espagnol par Gimferrer, le locuteur mène plus loin la diction du désir amoureux. Encore que la métaphore demeure une figure de choix, le langage mise sur la littéralité. Le moi s'adresse directement à la femme aimée, qui, dans « Visión »⁴, devient « tu desnudo » (deux récurrences), « tu cuerpo » (quatre récurrences) et pour la première fois l'amant nomme différentes parties de ce corps désiré, les mains et les lèvres, mais surtout les fesses et le pubis, qui vont réapparaître

¹ *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

dans les recueils ultérieurs. Il y a là une totalité du corps féminin, envers et endroit, une double source de désir et de plaisir :

Las redondas cimas, tus nalgas claras
y su templo de luz abro, y diviso al fondo
el ojo de fuego que allí me espera, el rubí
nocturno y palpitante como la tempestad,
como bajo el relámpago negro de tu pubis
también me llamaba antes la transparencia
de la cueva marina : eres sólo una, y tienes
dos ojos, dos antros, dos simas solares.¹

Dans « Nit d'abril », des images similaires reprennent le motif érotique du plaisir à la fois anal et pubien :
en tu lujo, claridad de espalda y nalgas,
el globo detenido, ígneo : el reverso
oculta el trueno oscuro del monte de Venus. Brillan
dos tinieblas cuando el firmamento
mueve galeras y remos, y ahora escucho
el oleaje, el chapoteo de los pechos y el vientre,
copiados por la noche. La estancia cósmica²

L'amant désigne sans aucune ambiguïté les formes que prend l'exécution du désir. Cependant il n'y a ici aucune contrainte, aucune inégalité entre les corps, et chaque évocation précise de l'union physique apparaît comme le comble de la beauté, toujours sous le signe de la lumière, tandis que surgissent des comparants qui appartiennent au champ lexical de l'héraldique, du sacré, du rituel : « Blasón y visión, ceremonia / representada al fondo de un alto combate de arcángeles »³. La réalisation du désir, possession et dépossession, selon le locuteur, amène à une réflexion ontologique qui porte sur le temps : si le plaisir de l'instant est une forme d'éternité, c'est bien au seul corps que reviendra de nous rendre éternels. Ces trois poèmes sont un hommage inconditionnel au corps, à celui de l'amante dont il est dit qu'il est vérité : « tu cuerpo no finge », « y tu cuerpo, tan incierto, es lo único cierto : / es la certeza hecha resplandor »⁴. Ici encore le langage est au cœur de cette célébration où le corps, le soleil et le mot sont devenus interchangeables : le corps de l'autre permet la parole, celle du moi sur lui-même, celle qui contient un non-dit. Le locuteur est bien celui qui dit, mais aussitôt, avec humilité, il affirme que le corps de l'amante dit lui aussi ce non-dit, constituant ainsi l'origine de l'écriture poétique : « Decir tu cuerpo es decirme. Decir tu cuerpo / es decir lo no dicho. Tu cuerpo / dice siempre lo no dicho »⁵. Le métalangage va de pair avec la notification

¹ *Ibid.*, p. 141.

² *Ibid.*, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Ibid.*, p. 138.

d'une animalité archaïque qui pousse les amants à se jeter l'un contre l'autre, se fondant alors dans la nuit qui « calcine le monde »¹.

Publié en 1977, *L'espai desert (El espacio desierto)*² marque une avancée vers encore plus de hardiesse dans l'expression du désir amoureux. Les dix poèmes dont se compose le recueil sont tous polymétriques, le vers devenant verset ou ligne versale, donc hors du cadre métrique habituel. Divers motifs s'entrelacent ici : la liquidation du franquisme, la prise de distance vis-à-vis de l'enfance, la méditation sur le temps et la place de l'homme dans l'univers, mais un texte retient l'attention, car c'est de lui que naîtront d'autres représentations de scènes érotiques dans des recueils bien postérieurs. Il s'agit du texte n° IV. Le premier vers est issu de l'œuvre de Yeats, mais il a été repris par Juan Ramón Jiménez : « Si el amor es el lugar del excremento »³, et jouit donc d'une certaine célébrité dans la littérature espagnole. Chez Gimferrer, il sert d'ouverture à une suite de positions des amants et en particulier celles de l'amante ; les lèvres du locuteur y ont un rôle prédominant, de même que sa bouche et sa soif :

si, ofreciéndome, desnuda y a gatas, los dos globos de luz de
las nalgas, devuelves tus pechos, como la sencilla y la
raíz cuando llega su tiempo
[...]
como cuando hurgo, con saliva y con dientes, en las
profundidades de los bosques sagrados,
y un dardo de luz, la lengua en el botón palpitante
bebe oscuras luces
Y con la tea del sexo conozco ahora el país salinoso⁴

Le locuteur fait l'éloge de l'animalité qui se doit d'être sans limites parce qu'elle permet à chacun de se reconnaître : le corps est sacré, et c'est même la seule chose qui le soit. L'extase qui s'accompagne du sentiment du vide révèle l'être ; cependant, le poète se donne à lui-même d'autres obligations ; il lui faut à la fois agir et se voir agir, aller plus loin que l'être, vers le non-être et encore au-delà : « Más allá del silencio existe aún un silencio / y una nada debemos buscar más allá de la nada »⁵. Ce poème est l'un des pôles du recueil : le corps et l'être s'y associent indissolublement, et le désir, ontologique parce que réalisé, est l'un des axes d'une démarche générale qui illustre le titre du recueil et le dépasse : l'espace n'est plus seulement désert, car il convient pour le moi de parvenir à un non-espace, un espace sans espace qui est précisément tout l'espace, à l'image du corps-à-corps qui dépossède et reconstruit. Métaphores et oxymores ponctuent l'écriture, mais le poète se sert plus encore de la récurrence de substantifs spatiaux ou temporels qu'il juxtapose ou oppose à d'autres termes qui permettraient de préciser l'image spatiale ou temporelle et qui, au contraire, la stylisent.

¹ *Ibid.*, p. 149.

² Pere GIMFERRER, *L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62, 1977 (2^e éd., 1979).

³ Pere GIMFERRER, *Espejo...*, *op. cit.*, p. 169.

⁴ *Ibid.*, p. 169-171.

⁵ *Ibid.*, p. 171.

L'animalité mise en exergue dans *L'espai desert (El espacio desierto)* se manifeste à nouveau dans *Aparicions (Apariciones)* qui date de 1978¹. Tout le livre est un hymne à divers bonheurs du corps ; les poèmes IV et VI évoquent la frénésie des amants², mais, dans le V, c'est presque toute la masse textuelle qui évoque le déchaînement charnel, ses reprises, également sa postériorité, par le biais des verbes qui mettent en valeur la bruyante animalité des corps désirants, les sécrétions, les odeurs, tout ceci sur un ton allègre, de manière plus crue qu'auparavant, dans des décasyllabes ponctuellement interrompus par un alexandrin, et qui constituent de longues phrases destinées à suggérer le perpétuel renouvellement du désir et la nécessité d'autres étreintes :

Se enlazan
golpeando los dientes, jadeando
y relinchando como la yeguada,
aullando o hablando en voz muy baja,
pero sordos y ciegos sin voz ;
los jugos de dos cuerpos que manan, un fluir
que no es ya del mundo material
ni de la mente, lo que escapa y huye
como el furor o como languidez,
salado, espeso y humeante y fúlgido,
como el estiércol embriagador :
no es ni la alcoba vista, ni la alcoba
vivida, aquellas aspas, un aliento
de boca a boca, un cuerpo martilleando a otro cuerpo,
brazos y piernas que aletean ciegos,
como un ánade loco entre las aguas,
el olor acre, el ruido gutural,
y la ternura, ofrenda de un pétalo a la noche
que los cuerpos conquistan³

Pendant, cet érotisme débridé est empreint de douceur et de beauté : il conduit à une sorte de purification, puis au dépouillement qui se manifeste par l'apparition de la blancheur, « un blanco / neutro y puro »⁴, le blanc qui est un centre hors de tout centre. L'on retrouve donc ici encore cette même démarche du désir qui mène les corps vers un absolu non transcendant, toujours immanent, mais porteur de transfiguration, d'« apparitions », au sens où l'entend Gimferrer et comme le signale le titre du recueil.

¹ Pere GIMFERRER, *Aparicions*, Barcelona, Polígrafa, 1982 (éd. de bibliophile, avec eaux-fortes d'Antoni Tàpies) ; *Apariciones y otros poemas*, Madrid, Visor, 1982 (éd. bilingue, trad. de l'auteur, excepté trois poèmes traduits par Lorenzo Gomis).

² Pere GIMFERRER, *Espejo...*, *op. cit.*, IV, p. 224-231 ; VI, p. 240-245.

³ *Ibid.*, p. 235 et 237.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

Dans les deux livres suivants, aucun poème n'est totalement consacré à la réalisation du désir physique. En effet, *El vendaval*¹, qui date de 1988, ne révèle, ponctuellement, que quelques éclats de la rencontre charnelle, mais la brièveté des poèmes donne un relief particulier aux substantifs qui désignent des parties du corps féminin (la peau, le ventre, le sexe, l'excrément...) tandis que le sonnet intitulé « Acte » (« Acto ») associe l'étreinte au champ lexical du feu et de la lumière². Le titre du recueil ultérieur, publié en 1999, *La llum (La luz)*³, renvoie métaphoriquement à l'accomplissement heureux du désir amoureux, sous le signe de cette même lumière, dans des sonnets d'une facture rigoureusement classique. Comme dans les recueils précédents, le désir, de par sa démesure, qu'assure la pratique de la métaphore, se doit d'être structuré dans le vers et la strophe, toujours sous le signe de la concentration et de la concision, d'où l'aspect énigmatique du langage qui invente un monde autonome du désir dont la perpétuation s'accompagne d'un perpétuel renouvellement.

Cependant, tout au long de ces recueils, le locuteur associe de plus en plus les mots *desig (deseo)* et *amor*. L'amant est un amoureux qui rend hommage à sa dame, dans des madrigaux, en citant en épigraphe les Lois d'Amour et le Gai Savoir, et il va jusqu'à développer le thème de la mort conjointe d'amour, dans un poème qui date de 1993, « Matinada » (« Madrugada ») : « Morir en tus brazos, amor, es cuanto quiero »⁴. L'alliance est donc totale entre les corps et leur affectivité, le désir constituant un agissement de la personne vers l'être.

Cette posture poétique que l'on a retrouvée de recueil en recueil aboutit en 1996 à un nouveau livre, *Mascarada*⁵, unique dans l'œuvre gimferrienne car, composé d'une suite de 453 octosyllabes répartis en 65 strophes d'inégale longueur, et dépourvu de toute ponctuation, ce texte est tout entier fondé sur un seul axe, celui du désir des amants en voyage à Paris, dans un temps élastique, en 1970, mais aussi depuis un présent durable, celui d'un amour constamment enrichi des inventions du corps. Le locuteur personnel s'adresse au « toi », mais il parle aussi à la première personne du pluriel car ce « nous » assume pleinement la réalisation de ses désirs. Les amants flânent dans Paris, puis ils se retrouvent dans l'intimité des chambres – également célébrées par Aragon – et, de manière cyclique, reprend alors le chant du désir, de manière de plus en plus audacieuse, car, au-delà de la violence du coït, suggéré par des mots tels que : « pillaje », « estocadas », « el coito es un tizeretazo », « cuchilladas », « agonía del amor », etc.⁶, au-delà de l'éloge du nu, le locuteur évoque par trois fois ce qu'il

¹ Pere GIMFERRER, *El vendaval*, Barcelona, Edicions 62, 1988 (2^e éd., 1989) ; éd. bilingue : Barcelona, Península-Edicions 62, 1989.

² Pere GIMFERRER, *Marea solar; Marea lunar...*, *op. cit.* On se reportera aux deux traductions proposées, respectivement par Jaime Siles et Justo Navarro, p. 347.

³ Pere GIMFERRER, *La llum*, Barcelona, Edicions T, 1991 (éd. partielle de bibliophile, avec gravure d'Antoni Tàpies) ; Barcelona, Edicions 62, 1991 ; Barcelona, Península-Edicions 62, 1992 (éd. bilingue, trad. de Justo Navarro).

⁴ Ce poème est publié dans Pere GIMFERRER, *El diamant dins l'aigua*, Barcelona, Columna, 2001 ; *El diamante en el agua*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002, p. 43 (trad. de Justo Navarro, Luis García Jambrina, Antonio Colinas, Oriol Pi de Cabanyes et Nicole d'Amonville Alegria).

⁵ Pere GIMFERRER, *Mascarada*, Barcelona, Edicions 62, 1996 ; éd. bilingue : *Mascarada*, trad. de Justo Navarro, Barcelona, Península, 1998.

⁶ Pere GIMFERRER, *Mascarada (Mascarada)*, texte intégral, in *Marea solar; Marea lunar, op. cit.*, respectivement p. 385, 381, 383, 385, etc.

appelle « l'ange de la coprophilie »¹. Ces passages ont suscité un certain embarras chez les critiques catalans, et Octavio Paz lui-même fait part de sa propre réaction qui n'est ni d'ordre moral ni d'ordre esthétique, mais simplement physique². De quoi s'agit-il ? En premier lieu, d'images du corps féminin dans les fonctions que l'on tait habituellement : en effet, sécrétions, excréments sont ici notifiées. Le locuteur jouit de dire ces manifestations extérieures du corps désiré. Contemplatif et célébrant, il absorbe véritablement ce corps :

Ah el ángel de la coprofilia
la piel de armiño de los ángeles
el doble arcángel de las nalgas
frufnú de noches clandestinas
de una colegiala en París
el gotear del cobre líquido
nalgas que dan melocotones
regalan monedas de moka
Ay el amor de las dos ancas
No nos toquéis nunca esta luz
No profanéis el cielo suave
escándalo de claridad
Nadie profane el paraíso
cuando tu cuerpo da bombones³
El reguero de perlas foscas
que me derramas en la boca
cuando el cielo se ha encapuchado⁴
Si abro los cuartos de la noche
como un jardinero perdido
a aquella iglesia de plata
al sol de tu fiemo sagrado
al oro de luz si defecas
en una visión de relámpago
[...]
Si como errante jardinero
mis labios te beben las ancas
me sacio en la garganta umbría
del ano perla de gamuza
si como...⁵

¹ *Ibid.*, p. 387.

² Octavio PAZ, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer...*, op. cit., p. 408.

³ Pere GIMFERRER, *Mascarada*, op. cit., p. 387.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 389.

Comment lire ce texte ? Le poéticien n'a pas à s'identifier à des contenus et il ne saurait prendre l'attitude d'un voyeur offusqué. Pas plus qu'il ne se posera la question d'une identification entre le locuteur et l'auteur, contrairement à cet interviewer qui interroge Gimferrer au cours d'un entretien, et à qui le poète répond en disant que cette question ne devrait jamais être posée à personne et que de toute façon il s'agit ici de poésie, d'une mise en littérature qui conduit le moi à sortir de lui-même pour se fondre dans l'autre, l'individualité cessant d'être pour devenir *lo otro*¹. L'on assiste donc à un retour ou à une tentative de retour vers l'origine, c'est-à-dire l'archaïque, donc la matière qui nécessairement inclut la décomposition et qui ne se perpétue qu'à ce prix. Le désir sexuel s'identifie au désir d'écriture. Tous les termes qui désignent l'excrétion sont aussitôt métaphorisés et les comparants appartiennent au domaine végétal ou minéral car les amants ne sont qu'une métonymie de la constante recreation de l'univers. La métaphorisation ne consiste pas à nier le brut ou le trivial, mais au contraire à en extraire de la beauté. Rien dans l'amour des corps n'est dégradant et il n'y a ici aucun sadisme ni aucun masochisme, car aucune souffrance n'est infligée à la femme aimée et celle-ci se trouve glorifiée, tandis que l'accomplissement du désir se mue en une cérémonie avec ses rites, en un culte qui sacralise le coït et en fait un mythe. Les dernières pages de *L'agent provocador (El agente provocador)* apportent un éclairage décisif sur ce spectacle de l'obscur qui se transmue en acte religieux :

El templo del amor es un tabernáculo [...] que tiene su espacio sagrado y sus lánguidas estatuas yacentes de una religión hecha al mismo tiempo de misterios sacros y de profanaciones : la basílica de la sodomía, y la capilla de la flagelación, y la plegaria del cuerpo puesto de bruces, o a cuatro patas sobre el cobertor calabaza, en la luz de burdel del dormitorio, y los iconos que con índice enigmático señalan los bosques espesos y escarpados donde luce el joyel de la defecación, porque todo es parte – como un senderillo de jardines fúnebres con olor de lluvia – del resplandor de tu perfil de luz...²

Si le poète va jusqu'à dire le sordide qui gêne et dérange, c'est parce que l'expression du désir constitue une transgression, un acte de subversion nécessaire, donc un acte de liberté. Il y a là une volonté de pouvoir tout dire, y compris l'inadmissible, et d'affirmer le franchissement du non-dit. *Mascarada* met aussi en scène l'histoire de notre temps, le souvenir des années fascistes, les risques toujours latents de servitude et d'avilissement, même lorsque s'instaure la démocratie. Les amants côtoient des êtres perdus, en échec, et ils pressentent les menaces de la mort. Le livre de 1996 replace donc le désir au sein d'un univers à la fois cosmique et humain. Tout en repoussant les limites du désir qu'il déclare hors normes, Gimferrer se réclame cependant d'une éthique exigeante et lucide. Sa poétique dans *Mascarada* donne lieu à un chant d'amour universel où l'on retrouve, mais sous d'autres formes, cette célébration subversive des corps qui passe par l'instant, que Gimferrer commentait magistralement en 1980 à partir des vers de *Piedra de sol*, d'Octavio Paz : « la acción subversiva y revolucionaria del amor y del erotismo, tema surrealista fundamental, que irrumpe a un tiempo como impugnación de un entorno represivo y jerárquico y como vía hacia la plenitud del instante »³.

¹ « La poesía y el sexo », *La Vanguardia*, 8 julio 2001.

² Pere GIMFERRER, *El agente provocador...*, op. cit., p. 91.

³ Pere GIMFERRER, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980, p. 48.

Le désir dans *Mascarada* exigerait bien d'autres lectures, mais les chercheurs espagnols nous ont déjà brillamment ouvert la voie¹.

Marie-Claire ZIMMERMANN

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

¹ L'on se reportera à l'introduction de Luis GARCÍA JAMBRINA à *Marea solar, Marea lunar...*, *op. cit.*, spécialement p. 50-55, ainsi qu'au remarquable article de Germán LABRADOR MÉNDEZ, « *In stercore invenitur: sacralidad, coprofilia y melancolía en Mascarada de Pere Gimferrer* », *Tropelías*, n° 12-14, 2001-2003, p. 219-233.